

STUDII ȘI
CERCETĂRI
DE
ISTORIA ARTEI

SERIA
ARTĂ PLASTICĂ

TOMUL 15

2

1968

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

ACAD. PROF. GEORGE OPRESCU — *redactor responsabil* ;
ȘTEFAN BALȘ; PROF. MARCEL BREAZU; CONF. UNIV. OVIDIU
DRIMBA; FLOREA BOBU FLORESCU; ACAD. ION JALEA;
ACAD. PROF. MIHAIL JORA; ECATERINA OPROIU-MURGESCU;
PAUL PETRESCU — *secretar științific de redacție* ; PROF. MIHAIL
POP; MIRCEA POPESCU — *redactor responsabil adjunct* ;
MARIUS TEODORESCU; VASILE TOMESCU; PROF. ZENO
VANCEA; PROF. VIRGIL VĂTĂȘIANU, membru corespondent
al Academiei Republicii Socialiste România.

La revue **STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEL**, seria artă plastică,
paraît 2 fois par an.

Le prix d'un abonnement annuel est de \$ 8. — ; FF 39, — ; D M 32, —.

Toute commande à l'étranger sera adressée à CARTIMEX, Boîte postale
134—135 Bucarest, Roumanie ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou
chez votre facteur.

Prețul unui abonament este de 80 lei pe an.

În țară abonamentele se fac la Oficiile poștale, agențiile poștale, factorii
poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespon-
dență, se vor trimite COMITETULUI DE REDACȚIE al revistei pe
adresa: Calea Victoriei 196, București.

APARE DE 2 ORI PE AN

SUMAR

	Pag.
MIRCEA POPESCU,	1848 și artele plastice 129
Acad. G. OPRESCU,	Douăzeci și cinci de ani de la moartea lui Frederic Storck 135
THEODOR ENESCU,	Anii de formație ai lui Luchian. II. Paris: 1891—1893 (I) 137
AMELIA PAVEL,	Observații pe marginea <i>Esteticii</i> lui Tudor Vianu..... 159
SORIN ULEA,	Autorul ansamblului de pictură de la Rîșca..... 165
PAUL PETRESCU,	Monumente de arhitectură rurală din nord-estul Munteniei 175
MARINA MARINESCU	Contribuții la cunoașterea evoluției scoarței oltenești 187
și ROSWITH	
CAPESIUS,	

MATERIALE

CORNELIA PILLAT,	Locul bisericii din Roata-Cățunu în istoria artei Țării	
	Românești 197	
RĂZVAN	Un monument uitat din Muntenia medievală: Cătăluilul	213
THEODORESCU		
GEORGE P. NEDELICU	Date noi despre Nicolae Polcovnicul Zugravul..... 221	
GEORGETA STOICA,	Centre specializate în confecționarea mobilierului în	
	Oltenia 233	
ION CHELCEA,	Prelucrarea artistică a pietrei în satul Scheia din județul	
	Iași..... 243	

NOTE ȘI DOCUMENTE

RADU CREȚEANU,	O biserică cu turle endecagonale în Vilcea..... 249
VIRGIL TEODORESCU,	Artur Verona. Contribuții documentare 250

RECENZII

FLOREA BOBU	<i>Arta populară din regiunea Crișana. Centrele de ceramică</i>	
FLORESCU, TEREZA	<i>din regiunea Crișana (Marina Marinescu).....</i>	253
MOZES,		
PAUL PETRESCU,	<i>Arta populară — îndreptar metodic (Maria Cioară).....</i>	254
ELENA SECOȘAN,		
MARCELA FOCȘA,	<i>Muzeul de artă populară al Republicii Socialiste România</i>	
	<i>(Maria Cioară) 255</i>	
PAUL PETRESCU,	<i>Meșteșuguri artistice în România (Maria Cioară).....</i>	256
CORNEL IRIMIE,		
VICTOR N. LAZAREV,	<i>Old Russian Murals and Mosaics from the XIth to the XVIth</i>	
	<i>Century (Carmen Dumitrescu) 256</i>	
IMRE HOLL,	<i>Mittelalterliche Funde aus einem Brunnen von Buda</i>	
	<i>(Radu Popa) 258</i>	
THEODOR ENESCU,	<i>Erwin Panofsky 261</i>	
	<i>Repertoriu de expoziții 265</i>	
	<i>Index alfabetic 271</i>	

de MIRCEA POPESCU

Sensibilă la schimbările profunde ce se petreceau încă de la începutul secolului trecut în societatea românească, arta plastică își schimba la fel de profund și de radical înfățișarea. În puține decenii, totul — concepția despre artă, despre destinația ei, genurile și tehnicile folosite cu predilecție — avea să se modifice în funcție de cerințe sociale și istorice noi, ca și de intrarea țărilor române în alte constelații politice și culturale. În domeniul artei procesul acesta începuse din secolul al XVIII-lea, când apar numeroase simptome, puse în lumină elocvent, dar încă parțial, de cercetările din ultima vreme, ale unui fel nou de a înțelege arta și relațiile ei cu societatea. În prima jumătate a veacului următor asistăm însă la o accelerare bruscă a acestui proces, la modificarea completă, și pe tărîmul artei, a raportului de forțe dintre vechi și nou în favoarea acestuia din urmă. Schimbarea nu însemna de la început și împlinire pe planul estetic propriu-zis; acumulările cantitative aveau să izbucnească în calitate abia la finele secolului în opera lui Grigorescu și Andreescu.

Într-un timp istoric scurt, dar de o mare densitate și tensiune spirituală, fusese însă străbătut, cu o febrilitate patetică, un drum pe care alte popoare porniseră cu mult mai devreme. Alecu Russo a caracterizat admirabil ritmul acesta febril, repeziciunea cu care se înfăptuiau aceste transformări adînci, în artă ca și în viața socială: « Mai mult au trăit Moldova, decît în cele cinci sute de ani istorice de la descălecarea lui Dragoș la 1359 pînă la zilele părinților noștri, în 16 ani, de la 1835 pînă la 1851 ». Spațiul acesta istoric trebuie, evident, extins dincolo de limitele pe care i le fixează Alecu Russo, dacă vrem să stabilim, în toată amploarea lor, relațiile dintre ideile revoluționare ale veacului și mișcarea artistică din țara noastră. Nu este însă mai puțin adevărat că aceste relații ajung la un punct maxim de convergență în perioada pregătirii și dezlănțuirii revoluției de la 1848 și că adeziunea și participarea la această acțiune înnobilează biografia unora dintre cei mai reprezentativi artiști plastici ai acestei vremi. Alături de istorici și scriitori, ei fac din activitatea culturală și artistică un act de dăruire, de educare a poporului, de propagandă pentru cauză. Conștiința aceasta acută a rolului pe care arta îl poate avea în marile frămîntări ale veacului, în formarea și consolidarea ideii de naționalitate, a spiritului de dreptate socială, în sprijinirea luptei pentru independență și suveranitate, care erau condiția însăși a făuririi unei culturi și arte proprii, această conștiință vie și exaltantă dă, la mijlocul secolului, dimensiuni noi neoclasicismului epigonic sub semnul căruia debutează arta noastră modernă.

* Comunicare ținută în cadrul Sesiunii științifice de comunicări, organizate de Academia Republicii Socialiste România, Secția științe istorice și Institutul de studii istorice

și social-politice de pe lângă C.C. al P.C.R., cu prilejul împlinirii a 120 de ani de la revoluția din 1848 în țările române.

Un manifest — ca să vorbim în termeni moderni — al artei românești de la mijlocul secolului al XIX-lea îl găsim în scrisoarea pe care Al. G. Golescu-Arăpila o trimitea în 1847 de la Roma lui Șt. C. Golescu.

« Muzica și artele desenului — scria el — sînt... esențialmente capabile să dezvolte sentimentul național al maselor și, printr-o reacție necesară, să-l inspire de asemenea sau să-l exalte și mai mult pe cel al claselor luminate. O muzică națională este vibrarea palpitîndă a inimii națiunii; un tablou sau o statuie națională sînt petrificarea unui mare gînd național; poporul îl înțelege pentru că are o formă sensibilă, care se transmite din generație în generație »¹.

De acest mare gînd național era străbătută, în preajma revoluției, întreaga producție de litografii cu « sujet istoric », acele litografii, executate cu mijloace modeste, dar despre care G. Asachi scria că erau salutate « cu obștesc entuziasm », « tabelele » care, sub această formă, pătrundeau, cum ne informează V. A. Urechia, « în toate casele profesorilor și a acelor care citeau cu dragoste tot ce apărea în limba română »², litografiile « vestiților Prințipi Românești », publicate încă din 1829 de C. Lecca în « Biblioteca Românească » a lui Zaharia Carcalechi, tablourile sale istorice, care inaugurau, cu mijloace modeste, seria operelor ce vor comenta de-a lungul întregului secol al XIX-lea, prin intermediul trecutului, evenimentele și năzuințele cele mai actuale ale epocii.

Istorismul acesta al generației de la 1835 nu avea nimic paseist și nostalgic, mesianismul ei național și politic, contemporan cu cele mai urgente și grave probleme ale societății românești, sincroniza trecutul cu prezentul printr-un act deliberat de selecție și de alegorizare a figurilor și faptelor istorice. Criteriul acestei selecții era întotdeauna caracterul exemplar pentru contemporani al faptei sau personalităților istorice evocate.

În cîteva momente ale istoriei românești a secolului al XIX-lea — răscoala lui Tudor, revoluția de la 1848, Unirea, războiul pentru independență — prezentul însuși, oamenii care îl făuresc dobîndesc, în focul luptei, acest caracter de înaltă exemplaritate și iau, în chipul cel mai firesc, în operele artiștilor, locul persoanelităților și faptelor legendare ale trecutului. La 1848 artiștii înșiși — și în primul rînd pictorii Ion Negulici, C. D. Rosenthal, Barbu Iscovescu — devin asemenea figuri exemplare. Ei întruchipează, pentru prima oară la noi, imaginea artistului cetățean, devotat pînă la sacrificiul suprem cauzei, tovarășilor de luptă. Slujirea idealurilor revoluției devine sensul esențial al biografiei lor spirituale și, pînă la urmă, și al creației lor artistice.

Născut în 1812 la Cîmpulungul Muscelului, I. Negulici se afla în 1830 la Iași în atelierul lui Niccolò Livaditi — refugiat politic din grupul carbonarilor — și apoi în contact neîntreput cu intelectualii progresiști ai vremii. La Iași îi cunoaște pe Vasile Alecsandri și pe Alexandru Ioan Cuza, iar la București este, alături de N. Bălcescu, în conducerea « Societății literare » care masca « Frăția » revoluționară, asociație politică ce pregătea revoluția de la 1848. Intensa activitate publicistică desfășurată de el în anii din preajma revoluției mărturisește dorința lui de a se pune în slujba ridicării culturale a poporului. Revoluția îi scoate la iveală calitățile de organizator și agitator al maselor. Ziarul *Poporul suveran* îi evidențiază, pe vremea cînd era ocîrmuitor de Prahova, experiența și puterea morală, « putere ce vine din convincție »³. În anii grei ai exilului se verifică și mai bine tăria de caracter, fermitatea și consecvența revoluționară a lui Negulici. În corespondența dusă cu fostul său prieten, Ion Eliade Rădulescu, el combate fără cruțare trufia, egoismul, politica de compromis și tendința de a se nesocoti rolul poporului în revoluție.

« În adevăr — spunea C. D. Aricescu — dacă majoritatea comitetului revoluționar ar fi fost compusă din bărbați ca Negulici, N. Bălcescu, A. Golescu etc., revoluția ar fi fost

¹ Din *vremea Renașterii naționale a Țării Românești*, Scrieri adnotate și publicate de George Fotino, II, București, 1939, p. 158–159.

² V. A. URECHIA, *Istoria școalelor*, 1892, I, p. 176–177.

³ *Anul 1848 în Principatele Române*, II, București, 1902, p. 380.

ceea ce spune N. Bălcescu în memoriul său : ar fi învins pe vrăjmașii săi sau ar fi fost învinsă de dînșii și în cădere ar fi căzut cu demnitate și mărire » ⁴.

Constantin Rosenthal, născut la Budapesta, a venit în Țara Românească chemat, pare-se, de Negulici, care l-a cunoscut la Viena și care l-a introdus în cercurile de revoluționari români.

Izbucnirea revoluției îl găsește pe Rosenthal la București, alături de conducătorii revoluției. La 18 iunie 1848 el primește cetățenia română, « considerînd talentul său și partea activă ce a luat la revoluție » ⁵. « N-aș fi crezut niciodată — îi scria el lui C. A. Rossetti — că sînt atît de valah cum sînt: admir tot mai mult poporul valah: ce inteligență, ce blîndețe! » ⁶. Rosenthal este printre puținii revoluționari care-și dau seama că burghezia va trăda. « Nu numai proprietarii sînt... mizerabili — scrie el; negustorii sînt de asemenea: într-un cuvînt, toți, căci toți ticăloșii își scapă pielea într-o clipită, fugind la turci » ⁷. După înăbușirea revoluției, Rosenthal își cîștigă un nou drept la recunoștința noastră: împreună cu Maria Rosetti el reușește, sprijinit de populația română din Zemun, să-i elibereze pe capii mișcării, arestați și duși în susul Dunării pe un vas turcesc.

Convingerea lui Rosenthal în triumful revoluției române era nestrămutată. « Revoluția va veni și România va reînvia » — scria el la 23 aprilie 1851 ⁸. O lună mai tîrziu, primește misiunea primejdioasă de a transporta în Transilvania material propagandistic revoluționar. Fără a pregeta, el părăsește totul și revine la Budapesta. Arestat de poliția habsburgică, pe care siguranța franceză o avertizase de sosirea și de intențiile lui, Rosenthal moare în noaptea de 22–23 iulie 1851, în urma torturilor suferite în închisoare, fără a-și fi trădat tovarășii și cauza.

Barbu Iscovescu, călător neobosit, cu carnetul de schițe în mînă, pe meleagurile țării, își dovedește, în timpul revoluției, devotamentul nețărmurit pentru cauză, executînd misiuni dintre cele mai grele. Cu drapelul revoluției, pictat de el însuși, Iscovescu se află în fruntea grupului venit la 11 iunie să-i ceară lui Bibescu semnarea Constituției. Flacăra entuziasmului său rămîne nestinsă și după înăbușirea revoluției. Deși bolnav, el continuă să-și cheltuiască întreaga energie pentru susținerea mișcării. Greutățile și amărăciunile exilului îl doboară, ca și pe tovarășul său de luptă Negulici, înainte de vreme.

Romantici ca temperament, pictorii aceștia s-au format totuși ca artiști la aceeași școală a neoclasicismului, francez sau vienez, care domină începuturile picturii noastre moderne. Ca la toți ceilalți artiști din vremea lor, opera lor, mai ales portretistică, este tributară acestui stil, pe care-l deprinseseră, din păcate, de la maeștri de mîna a doua și care oferea, în toate domeniile picturii și desenului, rețete suverane, dar cel mai adesea facile și invitînd la superficialitate în studierea modelului și a naturii. Se adaugă la aceasta faptul că pictorii aceștia se vedeau nevoiți, cum recunoaște Rosenthal în corespondența sa, să practice de multe ori o pictură, cum o numea el, « alimentară ». Concepția lui Rosenthal și Negulici despre arta pe care o practicau, conștiința lor profesională, idealul lor artistic erau însă mult mai înalte. Studiul, declara Negulici în 1842, trebuie să-l facă pe artist în stare « ... de a-și întrupa gîndirea, prefăcînd pînza de care se slujește într-un spațiu nemărginit, în mijlocul căruia să se arate natura în toată strălucirea și tot adevărul ei » ⁹. Aspirațiile depășeau în chip evident la Negulici posibilitățile. Dar și lui și mai ales lui Rosenthal îi datorăm portrete în care limbajul integrează resursele expresive ale clar-obscurului, în care reflexele, tranzițiile și accentele luminii contribuie la obținerea unei armonii a întregului, imprimă tabloului o tonalitate afectivă mai puternică și mai convingătoare. Căutările în această direcție se vădesc mai ales în portretele prietenilor, purtători ai aceluiași crez, în care

⁴ *Correspondența secretă și acte inedite ale capilor revoluției române de la 1848*, adunate și editate de C. D. Aricescu, br. III, ed. a V-a, Craiova, 1892, apud PETRE CONSTANTINESCU-IAȘI, *Trei pictori români în revoluția de la 1848*, București, 1948, p. 18.

⁵ ION FRUNZETTI, *Pictorul revoluționar C. Rosenthal*, București, 1955, p. 17.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*, p. 18.

⁸ *Ibidem*, p. 26.

⁹ Scrisoarea lui Negulici către Eforia Școalelor, trimisă la 3 ianuarie 1842 de la Paris. Vezi dos. 3408/1840 la Arhivele statului, Min. Instr., fila 26. Apud *Pictorul revoluționar I. D. Negulici (1812–1851)*, întocmit de Lucia Dracopol-Ispir, Ploiești, 1962, p. 14.

pictorii simțeau nevoia să exprime căldura dragostei pentru tovarășii lor de luptă revoluționară.

Rosenthal răspunde cel mai bine dorinței pe care Baudelaire o formula în *Salonul din 1845*: «Acela va fi pictorul, adevăratul pictor, care va ști să smulgă vieții actuale latura ei epică, va ști să ne facă să vedem și să înțelegem, prin culoare sau desen, cât sîntem de mari și de poetici în cravatele noastre și în botinele noastre lustruite»¹⁰. Izvorîte din simpatie și înțelegere, portretele sale de contemporani progresiști (dr. Grunau, Anica Manu) sau desenul de Negulici ce-l reprezintă pe Rosenthal au o cursivitate superioară, sugerează o complexitate sufletească și o demnitate calmă care se aliază perfect cu simplitatea și firescul atitudinilor celor portretizați. Ca și ei, dar fără a evita întotdeauna impresia de poză puțin înțepenită și stîngace, Barbu Iscovescu caută, în portretele revoluționarilor români din Transilvania, să surprindă, la modelele sale, reflexul faptelor lor, al misiunii lor sociale. Lupta revoluționară îi îndreaptă pe acești pictori spre portretul cu largă semnificație socială și cu vădit rol propagandistic; o declară cum nu se poate mai limpede Rosenthal în scrisorile sale: «O vreme am pictat tablouri sentimentale și am crezut că este vocația mea... Mai târziu am văzut că revoluția m-a zdruncinat, că revoluția a intrat în sufletul meu... Nu pot crea — scrie el mai departe — decît figuri de femei, mame care să regenereze secolul, care să ne îndrepte corupția, figuri eroice, nobile și blinde în același timp»¹¹. O astfel de femeie este cea pentru care model i-a fost admirabila sa prietenă Maria Rosetti și care, în tabloul intitulat «România revoluționară», pictat de Rosenthal în 1850, întruchipează avîntul revoluționar al poporului, ideea că, deși trădat de conducătorii săi, el va ști să-și ducă mai departe lupta, pînă la victoria finală. Aceluiași scop îi slujește și compoziția, de mici dimensiuni și mai puțin realizată artistic, «România rupîndu-și cătușele în Cîmpia Libertății», care a și fost litografiată pentru a avea o mai largă răspîndire.

La alegorie recurge și Gh. Tattarescu, aflat în Italia în anul 1848, dar dornic să servească și să popularizeze revoluția. El realizează în acest scop compoziția intitulată «Renașterea României», care a atras atenția presei și publicului italian asupra evenimentelor din țările române. Tot la Roma, după eșecul revoluției, Tattarescu schițează compoziția rămasă proiect «România plîngînd la sarcofagul libertății». În 1851, la Veneția, el pictează portretul lui Gheorghe Magheru și, în același an, la Paris, portretul lui Bălcescu, imagine de o indiscutabilă puritate și noblețe a sentimentului. O nouă compoziție intitulată «Nemesis», în amintirea clubului revoluționarilor ce fința sub acest nume la Paris, încheie în 1852 ciclul lucrărilor lui Tattarescu legate direct de revoluția de la 1848¹². Aman însuși și-a exprimat adeziunea la reformele proclamate de revoluționarii de la 1848 într-o acuarelă reprezentînd dezrobirea ȝiganilor. Se cuvine de asemenea să amintim acuarela lui Costache Petrescu care înfățișează, în stilul imagisticii populare, cu un sentiment viu al solemnității momentului, grupul de manifestanți pentru constituție îndreptîndu-se spre palatul lui Bibescu, în frunte cu drapelul pictat de Barbu Iscovescu.

Un act care ar fi putut însemna, dacă împrejurările ar fi fost prielnice, nașterea cu cîteva decenii mai devreme a sculpturii statuare românești l-a constituit hotărîrea guvernului revoluționar de a se ridica monumente lui Tudor Vladimirescu, lui Mihai Viteazul și lui Gheorghe Lazăr, care s-ar fi adăugat statuii Libertății, înălțate la 1848, dar repede dărîmate de dușmanii revoluției.

În toată această îndrumare a inițiativelor artistice un rol însemnat îl vor fi avut cu siguranță spiritul ardent și scrierile înflăcărâte ale lui Nicolae Bălcescu, ale cărui legături cu artiștii acestei epoci s-au dovedit a fi fost dintre cele mai strînse. Cert este că toți artiștii care năzuiau să realizeze compoziții istorice au beneficiat de izvoarele istorice și iconografice scoase la lumină de marele istoric în timpul exilului la Paris. Desenele realizate atunci de Iscovescu și Aman, portrete de voievozi români după gravuri de epocă.

¹⁰ BAUDELAIRE, *CŢuvres complètes*, Ed. Gallimard, Paris, 1961, p. 866.

¹¹ I. FRUNZETTI, *op. cit.*, p. 22.

¹² Cf. JACQUES WERTHEIMER-GHICA, Gheorghe M. Tattarescu. *Un pictor român și veacul său*, București, 1958, p. 49—106.

reprezentau un început de documentare iconografică bazată pe izvoare autentice. Deosebit de însemnată este gravura lui Aegidius Sadeler reprezentând chipul lui Mihai Viteazul, operă care va fixa imaginea acestui domnitor — întruchipare a ideii independenței față de turci și a ideii unității naționale — în tablouri ca marele portret ecvestru de M. Lapaty, precum și în compozițiile istorice cu subiecte din viața acestui voievod datorate lui Theodor Aman și G. D. Mirea.

Aceeași mare idee a unității naționale, pe care Negulici și Iscovescu o trăiseră străbătând drumurile Transilvaniei, îi inspira mai târziu lui Mișu Popp, și el părtaș al revoluției, ambiția de a aduna într-un « pantheon » portretele celor mai reprezentativi dintre bărbații iluștri ai poporului român din toate regiunile țării. Însuflețit de aceeași idee, pictorul bănățean Nicolae Popescu executa la 1864 proiectul unei compoziții care milita pentru unirea Transilvaniei cu celelalte provincii românești.

Interesul crescând pentru monumentele nescrise ale poporului, pentru folclorul românesc este expresia aceluiași sentiment al unei comunități de cultură, cu rădăcini adânci într-o istorie străveche. Primul sculptor ardelean Ion Costandea, autor la 1848 a două portrete litografiate ale lui Avram Iancu, făcea operă de precursor și în domeniul cercetării folclorului plastic românesc. Pasiunea pentru arheologie a lui C. Bolliac era autentică și nu lipsită de orice merite. În vremea lui Cuza se înmulțesc expedițiile arheologice, la care participă și pictori ca Gh. Tattarescu și H. Trenk în Muntenia și G. Panaiteanu-Bardasare în Moldova. Alexandru Odobescu, care se declara el însuși « părtaș » al revoluției de la 1848, da acestor cercetări temeuri științifice. El formula ideea unui stil artistic românesc, expresie a unui instinct artistic propriu poporului român, și adresa artiștilor chemarea de a studia vestigiile artistice ale trecutului, de a face din ele « sorgintea unei arte mărețe și avute »¹³.

Se conturau astfel, pe baza unor asemenea intuiții, premisele istorice și teoretice ale unei școli artistice naționale crescute organic din fondul străvechi de cultură și civilizație al poporului.

În 1861, într-un memoriu adresat Camerei deputaților, Theodor Aman făcea o profesie de credință în care vibrează încă puternic și generos ideile revoluției de la 1848: « Din toate artele, pictura și sculptura m-au atras mai mult, pictura mai cu osebire ca mobilul cel mai puternic al înălțării cugetelor și al dezvoltării simțămintelor de mărire și de naționalitate. Ea pune istoria-n acțiune, conservă patriei portretele oamenilor mari care s-au devuat pentru dînsa și au ilustrat-o, dă scrierilor un corp și o culoare . . . Dorința mea a fost și este de a influența în România începutul unei Școli de Pictură, care progresînd cu timpul să devie o Școală Națională și mare . . . »¹⁴.

Avânturile înalte ale generației de la 1848, patriotismul ei luminat și fierbinte, încrederea în resursele inepuizabile ale poporului au creat, în ciuda tuturor piedicilor, un climat nou, propice dezvoltării culturii și artei naționale. Primul mare artist, care, în acest climat, făurește o operă profund națională, dar care se ridică prin calitatea ei la universalitate, va fi Nicolae Grigorescu, cel care în 1856 dorea și el « a lucra cu cele mai vii culori vreuna din faptele strălucite ale bravilor noștri prinți »¹⁵, cel care se entuziasma în 1859 de vestea Unirii și-i consacra desene alegorice în stilul vremii, cel care, mai târziu, în peregrinările prin țară, desena chipul preotului Neagu Benescu, membru al Comisiei Proprietății sub guvernul revoluționar din 1848, pictorul războiului pentru independență, dar mai ales pictorul pentru care viața și frumusețile țării erau o experiență lăuntrică, directă, profundă¹⁶. Acest patriotism interiorizat, firesc, elementar aproape, această organicitate a trăirii valorilor naționale era floarea supremă a strădaniilor celor ce visau o cultură și artă capabilă să lege tradițiile cele mai vechi de aspirațiile cele mai înaintate ale poporului.

¹³ ALEXANDRU ODOBESCU, *Opere*, ediție îngrijită de Tudor Vianu, II, București, 1955, p. 83.

¹⁴ Arhiva Ministerului Instrucțiunii, direcția a II-a, dosarul 679/1861, la Arhivele statului din București. Apud RADU BOGDAN, *Theodor Aman*, București, 1955, p. 38 și 120.

¹⁵ G. OPRESCU, *Pictura românească în secolul XIX*, Ed. a II-a, București, 1943, p. 163.

¹⁶ Expoziția Nicolae Grigorescu, *Catalog de REMUS NICULESCU*, București, 1957, p. 108.

Mișcarea culturală și de idei generată de revoluția de la 1848 se arcuiește astfel amplu și generos peste întregul secol al XIX-lea românesc. Era firesc ca ea să inspire artiștilor de astăzi, pe tărîmul portretisticii și al compoziției istorice, opere adînc consonante cu spiritul revoluționar al epocii noastre. Așa sînt portretul lui Bălcescu de Gheorghe Anghel, un Bălcescu meditativ și profund, de o mare elevație spirituală, « Ana Ipătescu la 1848 », admirabila compoziție istorică a lui Alexandru Ciucurencu, animată de o mișcare atît de cald avîntată, străbătută de un suflu romantic atît de autentic, portretul lui Simion Bărnuțiu de Romul Ladea, « Portretul de revoluționar » de Ion Pacea sau încă « Moment revoluționar 1848 », de Virgil Almășanu, sugerînd tema nu atît prin elemente de descripție, cît prin tensiunea internă a imaginii. Numeroase alte lucrări, prezentate pentru prima oară în cadrul expoziției « Revoluția de la 1848 oglindită în arta plastică », organizată în luna iunie 1968 la Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, au arătat de asemenea, în chipul cel mai elocvent, cît de vibrant și de autentic răsună în inimile și în opera artiștilor noștri fapta și gîndul revoluționarilor de la 1848.

DOUĂZECI ȘI CINCI DE ANI DE LA MOARTEA LUI FREDERIC STORCK

de ACAD. PROF. G. OPRESCU

Frederic Storck, Fritz Storck după cum îl numea mai toată lumea care îl cunoștea, este al doilea, și cu mult cel mai talentat fiu al lui Karl Storck. El are norocul, destul de rar în istoria artei noastre, de a se fi familiarizat de mic copil cu sculpturile și desenele pe care le întâlnea în casa părintească, și deci de a-și face o educație a ochiului și a mâinii, pregătitoare pentru adevărata formație pe care o va primi în școli cu renume din străinătate, noroc pe care nu l-au avut alți contemporani ai lui. Nu este deci de mirare că încă de la început, după terminarea studiilor la București, el este în stare să expună la Glas-Palast în München o operă deosebit de promițătoare, un *Arunător cu piatra*.

Ce este oarecum de mirare, este că acest german, e adevărat născut și crescut în România, dar cu însușirile pozitive proprii originii sale, și-a dat seama că în Bavaria, unde mersese pentru a-și perfecționa meșteșugul, el nu a găsit ceea ce dorea și ceea ce socotea că este necesar pentru acest scop. De aceea, una dintre primele acțiuni îndrăznețe ale carierei sale de sculptor este o călătorie în Italia, pe care o face pe jos, pînă la Florența, oprindu-se în fiecare oraș mai important și analizînd operele de artă pe care le credea superioare celor cu care îl obișnuise Münchenul.

În aceste peregrinări, în care el se întâlnește cu multe opere faimoase, nu numai că admiră ceea ce vede, dar își dă osteneala să și descopere procedeele de care s-a servit artistul ca să ajungă la formele ce deșteaptă admirația în sufletul lui. Este dintre sculptorii, de altminteri ca și Brîncuși, ca și fratele său Carol, și ca și moldoveanul Tronescu, care nu cred că îndemînarea unui artist sculptor se oprește în momentul în care el a făcut o efigie, pe care un cioplitor de meserie o va transpune din modelul în pămînt într-o statuie definitivă. Pentru el, mîna artistului trebuie să meargă mai departe, pînă la capăt, căci numai atunci cînd o cioplește el însuși, artistul își poate da seama de aspectul final al operei.

Fiind o natură care unea gîndirea cu îndemînarea practică, odată întors în țară de la studii în școli din străinătate și în muzee în care luase contact cu opere celebre, el și-a putut cîștiga un bun renume. Primele sale lucrări ar putea să fie împărțite în două categorii distincte: unele sînt rezultatul imaginației, altele ale unei observații atente și al unui meșteșug care își dă seama că cel mai mic detaliu într-o lucrare completă își are rostul lui. Evident că această ultimă însușire face din el un portretist sigur și de cel mai înalt nivel, poate cel mai mare dintre portretiștii noștri în sculptură. Este motivul pentru care pînă astăzi, busturile sale, fie că reprezintă personaje importante din istoria noastră veche, sînt deci lucrări imaginate, fie că sînt după modele alese din mijlocul poporului, ori în ce muzeu s-ar găsi atrag îndeosebi atenția. Exprîmînd această idee, eu îmi dau seama că ea este cea a unui om cu experiența și cu vîrsta mea, și că astăzi sculptorii consideră valoroase alte calități, de fantezie, și poate chiar de neștiință — probă naivii — decît cele la care mă refer în această frază. Am avut o viață destul de lungă și o experiență cîștigată

din călătorii în străinătate și vizite de muzee, cum nu cred să aibă mulți istorici de artă, pentru a înțelege că o operă de artă avînd însușiri pe care le-aș numi mai degrabă stranii, oricît de bine văzută ar fi la un moment dat, și de cunoscători și de public, va deveni în puțină vreme un lucru mai curînd curios decît avînd o valoare reală din punctul de vedere artistic.

Accentuînd calitățile de care Fritz Storck dă dovadă cînd se întoarce în țară, în 1899, la vîrsta de 27 de ani, și mai ales după numirea lui ca profesor la Școala de arte frumoase, în 1906, nu de sculptură, ci de desen, ceea ce pare curios, eu fac abstracție de ceea ce pare *astăzi* frumos și interesant, și mă gîndesc la ceea ce părea frumos și interesant *atunci*, pe linia unei tradiții seculare pe care o cunoscuse sculptura. Așa au ieșit busturile și studiile pe care le întîlnim în această parte a activității lui Fritz Storck, ca și lucrările în care omul apare în întregime, ca de pildă *Evangheliștii* din capela Gheorghief din Cimitirul Bellu, sau capetele de expresie întîlnite în viața de toate zilele a capitalei, lucrători în hainele lor de lucru, reprezentînd Industria sau Agricultura, capul lui Moș Florea ori vreun alt tip ales din populația capitalei sau de la țară.

În toate aceste lucrări simțim nu numai onestitatea artistului în a nu lăsa nimic la voia întîmplării, dar și îndemînarea sa manuală, puterea de a gîndi o operă în același timp în care execută detaliile ei, ca o unitate de sine stătătoare. Ce expresie mai convingătoare de talentul de a descifra o personalitate, decît bustul lui Alexandru Macedonski, acea curioasă înfățișare compusă din trăsături peste care a trecut vremea, dar care sînt îngrijite și menajate în așa fel, încît să ne redea psihologia personajului în momentul în care își compusese această expresie a fizionomiei. Nimic mai reușit și mai trist decît aspectul acestui om care-și pierduse tinerețea, dar făcea tot posibilul pentru a ascunde această maturitate precoce, cum era Macedonski în 1917.

Aș crede că lui Fritz Storck lucrările de mari dimensiuni îi erau mai puțin simpatice decît cele în amănuntele cărora se puteau exercita ochiul lui pătrunzător și mîna lui abilă. Un exemplu de astfel de lucrare este *Gigantul* care se găsește în parcul Libertății și care e destinat să apară în paralelă cu *Gigantul* lui Paciurea. Aici se vede că sculptorul atît de dotat pentru figurile care decorau construcții, pentru busturi vădînd adîncul său interes pentru psihologia modelului, dispune pentru lucrările de foarte mari dimensiuni de mijloace mai puțin expresive.

În orice caz, astăzi, cînd se împlinesc 25 de ani de la moartea sculptorului cu care se mîndrește arta românească, consider ca o datorie pioasă din partea noastră să aducem prinosul nostru de recunoștință acestui admirabil și conștiincios artist.

de THEODOR ENESCU

Luchian se întorcea de la München în vara anului 1890, vară pe care probabil o petrecea la țară, la Jugureanu, unde picta cele patru tablouri cu subiecte agreste, pe care le prezenta în noiembrie la expoziția Cercului artistic. Din acestea, două pot fi identificate: *Oi la pășune* și *Viței* (Catalog, nr. 58 și 61). În cel din urmă, azi în colecția Galeriei Naționale, se poate remarca o oarecare tendință de a determina sumar, pictural, masele unui peisaj, culoarea — destul de pală și ternă — fiind pusă cu energie, tușele, viguroase și sigure, permițându-și chiar libertăți capricioase în detaliile vegetale. În plus, modul în care e pictat cerul, cu agitate contraste de lumină și umbră, denotă la tânărul pictor sensibilitate vizuală și înclinare spre analiza nuanțelor luminoase ale unei superficii picturale.

Că în toamna lui 1890, Luchian va fi intenționat să se întoarcă la München spre a-și relua studiile e puțin probabil, cunoscute fiind inaderențele sale didactice. În primăvara anului următor era însă la Paris, oraș care se bucura nu numai de prestigiul unei capitale artistice a Europei, dar spre care erau îndreptați cu precădere absolvenții Școlii de Belle-Arte din București. O fotografie înfățișând serbarea Ligii culturale la St.-Cloud din 3/15 mai 1891 îl înfățișează pe Luchian într-un grup de români, cea mai mare parte studenți, membri cu toții ai de curînd constituitei secțiuni pariziene a ligii¹. Deci tânărul pictor, chiar de la începutul sosirii sale la Paris, lua parte la viața studențimii românești de acolo, îndeosebi a unui grup adunat în jurul pensiunii pe care o ținea pe Boulevard Saint-Michel 43 ardeleanul I. Bica, ce apare și el în fotografia de la St.-Cloud și a cărui figură va reveni des, pînă tîrziu, în amintirile lui Luchian, care a locuit chiar în casa sa, într-o cameră la etaj, deasupra sălii de biliard².

¹ Fotografie, cu identificarea personajelor, la Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei (o copie reproducă, fără amănunte, în IONEL JIANU — PETRE COMARNESCU, *Ștefan Luchian*, București, <1956>, p. 26). Secțiunea din Paris a Ligii fusese constituită la 23 februarie/7 martie 1892 (cf. *Liga la Paris*, scrisoare din Paris, datată 8 martie și semnată P. Popovici (arhitectură), în *Românul*, 12 martie 1891). «Liga pentru unitatea culturală a românilor», înființată la București, la 24 ianuarie/5 februarie 1891, avea ca scop revendicarea libertăților civile pentru românii din Transilvania. La Paris, Liga va desfășura activitate propagandistică națională, ce va găsi ecou în cursul aceluia an în unele periodice pariziene. (Principalul animator al acestor acțiuni, Ocășanu, e și el prezent în fotografia amintită). Data de 3/15 mai era aniversarea serbării de pe Cîmpia Libertății de la Blaj, din 1848.

² *Însemnări Cioflec*, II, 2, 5. În casa lui Bica urma să

fie și redacția periodicului ce trebuia să-l scoată Liga la Paris (*Românul*, 24 martie 1891). Dintre studenții prezenți în grupul fotografiat la St.-Cloud, cîțiva vor rămîne legați printr-o lungă prietenie cu Luchian. Printre aceștia, d-rul Costinescu, al cărui portret, în pastel, îl va face mai tîrziu, arhitectul Michăescu, autor al Casei funcționarilor, care va apela în 1900 la Luchian pentru panourile decorative, P. Popovici, tot arhitect, corespondent de la Paris al Ligii, căruia pictorul îi dedică, prin 1904, un pastel. Un nume revenind des în amintirile de la Paris ale lui Luchian era și cel al «studentului veteran» Boroș, și el prezent în fotografie, frecventat pentru pitorescul persoanei sale boeme (*Însemnări Cioflec*, III, 1 etc.). Tot la pensiunea lui Bica locuia în 1891 și sculptorul D. D. Mirea (cf. *Explications des ouvrages... des artistes vivants...*, Paris, 1891, p. 243) care indică însă nr-ul 41.

La începutul lui februarie 1892, Luchian era adus în țară de moartea mamei sale ³, ce-i provoca o profundă, deși inaparentă, reacție afectivă: « Moartea ei mi-a pricinuit o întristare puternică, deși nu o mărturiseam nimănui [...] ». Nu am purtat doliu și când am condus-o pentru ultima oară eram cu gulerul alb și o cravată verde ca de obicei, câteva lacrimi [...] » ⁴. Ipotecând imobilul moștenit din str. Popa Soare, împrumuta împreună cu fratele său Anibal, la 16 martie, suma de 5 000 de lei noi aur « la necesitatea ce am avut pentru continuarea studiilor » ⁵. Suma dovedindu-se însă probabil insuficientă pentru o întoarcere la Paris, la 3 septembrie 1892 semna alături de Anibal actul de vânzare a imobilului ⁶. Imediat după această dată se întorcea în Franța, căci în jurul lui 15 octombrie, când se încheiau cursele de toamnă pe hipodromul de la Longchamp ⁷, avea să picteze *Ultima cursă* . . . și tot de la începutul toamnei trebuie să dateze acel tablou, purtând data de 1892 (singura operă datată cunoscută din Franța) și înfățișând o tânără femeie la marginea unei ape (Depozitul Galeriei Naționale). O scrisoare datată « 23 ianuarie », pictorul adresa de la Paris, desigur în 1893, unchiului și mătușii sale, Scarlat și Lucreția Chiriacescu, confirmând primirea unei mult așteptate sume de bani, atât de necesari pentru continuarea studiilor întreprinse, și reclamând primirea unei alte sume cel mai târziu în februarie. Locuia de data aceasta în « Place de la Sorbonne nr. 1 » (deci în apropiere de fosta locuință din Bd. Saint-Michel), ocupând două camere, una servindu-i de atelier ⁸. Nu va mai zăbovi însă mult la Paris — probabil și din pricina dificultăților financiare — și în martie 1893, când expunea la expoziția Cercului artistic și două tablouri sigur executate la Paris ⁹, trebuie să fi fost în București. De altfel, la 14 iunie 1893, semna actul de vânzare a moșiei părințești de la Jugureanu ¹⁰. La Paris, Luchian n-avea să mai revină niciodată. Prezența sa în țară va putea fi neîntrerupt semnalată după aceea; într-o scrisoare târzie, el confirma părăsirea timpurie a Parisului ¹¹. Încît timpul său de ședere în capitala Franței poate fi acum stabilit cu precizie: primăvara 1891–10-12 februarie 1892, septembrie 1892–primăvara 1893 ¹². În total, mai puțin deci de un an și jumătate.

Sosit la Paris, Luchian nu se va grăbi să urmeze un curs regulat de pictură, ci, cum nu se sfia să rememoreze mai târziu, se lasă furat de viața seducătoare a marelui oraș, lucrînd în primele luni « puțin și pe apucate » ¹³. Boulevardul Saint-Michel, unde am văzut că și stabilise locuința, era centrul Cartierului Latin, al vieții studențești, în acei ani mai mult ca oricînd caracterizată prin mulțimea tinerilor de toate naționalitățile, în care putea fi remarcată afluența românilor, prezenți la toate petrecerile, la cafeneaua Vachette sau la

³ Elena Luchian se stîngea din viață la 9 februarie 1892 (cf. T. ENESCU, *Date noi și precizări privitoare la biografia lui Luchian*, în S.C.I.A., VI (1959), nr. 1, p. 230).

⁴ Luchian — *Scrisori*, în *Steaua* (Cluj), iunie 1966, p. 32.

⁵ Arhivele statului București, Trib. Ilfov, Acte notariat 2010/1892, vol. 21, f. 12 r.

⁶ Cf. T. ENESCU, *art. cit.*, p. 230, nota 2.

⁷ Cursele de toamnă începeau pe hipodromul de la Longchamp la mijlocul lui septembrie și se sfîrșeau la 15 octombrie (cf. CAMILLE DEBANS, *Les Plaisirs et les curiosités de Paris*, Paris, <1891>, p. 310).

⁸ Scrisoare autografă inedită în posesia d-nei Laura Cocea.

⁹ *Pe malul mării și Aproape de Maisons-Laffitte* (Catalog, *Picturi*, nr. 83 și 84).

¹⁰ Act de vânzare nr. 4961/1893, Arh. st. Buc., Trib. Ilfov, Acte notariat.

¹¹ V. însă mai jos nota 91, în legătură cu vaga eventualitate a unei scurte călătorii în 1895.

¹² Două desene — Oi (col. Dr. și Elena Dona) și *Vite pe cîmp* (col. Dr. I. Atanasiu) — poartă însă data de « 1891 » (ultimul și cu inscripția: « La Jugureanu »). E posibil ca

pictorul să fi fost în lunile de vară ale lui 1891 în țară, petrecîndu-și vacanța la moșia părintească de la Jugureanu, dacă cele două însemnări ale datei n-au fost puse mai târziu, eronat, pentru 1892 sau 1890.

¹³ *Însemnări Cioflec*, II, 5; III, 1 etc. și VIRGIL CIOFLEC, *Luchian*, București, 1924, p. 31. CONSTANTIN ARTACHINO (*Pictorul Șt. Luchian — Amintiri*, în *Universul*, 18 martie 1939), deși cu o evidentă nuanță malițioasă, de surdă și perplexă ranchiună, pe care T. ARGHEZI o sesiza atunci (*Ștefan Luchian*, în *Curentul Magazin*, nr. 1, 1939), confirmă acest lucru: « La Paris îl întâlneam foarte rar, fiindcă nu ședeam în același cartier și fiindcă el se ținea mult de sporturi și de petreceri ». Artachino sosea la Paris, la sfîrșitul lui mai 1891, înscriindu-se la Academia Julian (pe care Luchian, cum vom vedea, o va frecventa mai târziu), unde nu socotea că va zăbovi prea mult, « fiindcă se plătește prea scump ». Locuia la Hôtel de la Concorde, 6, rue Richempanse și începuse imediat să-și însușească sirguincios meșteșugul, orientîndu-se spre falsele glorii academice ale vremii, ca un Bonnat și Chaplin, pe care-i admira la Luxembourg, în timp ce « din muzeul Luvrului, puțini artiști mi-au plăcut » (scrisoare din 30 mai 1891 către Theodor Aman, Biblioteca Academiei, Msse, Fondul Aman).

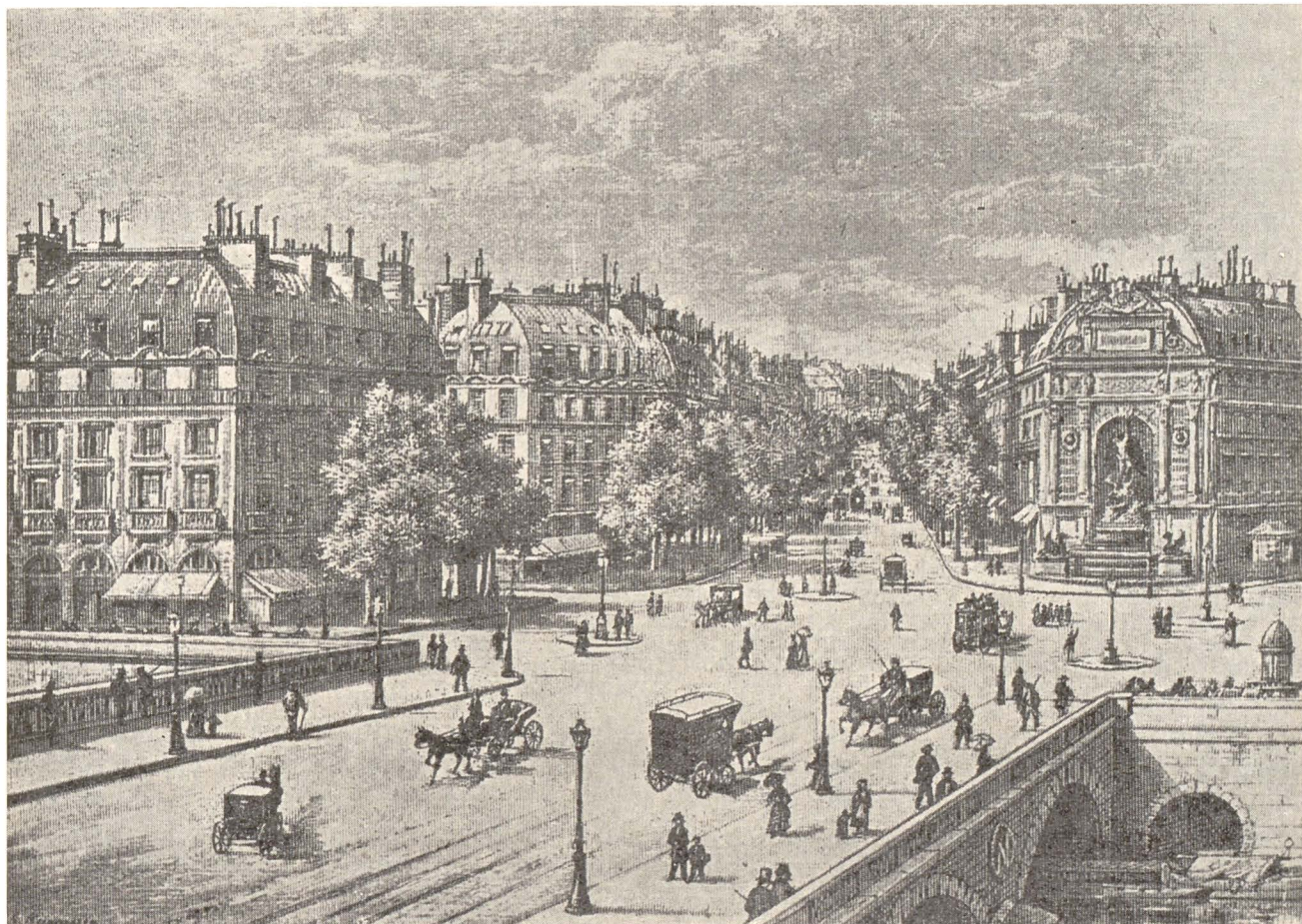


Fig. 1. — Paris. Bulevardul Saint-Michel în jurul lui 1890. (Din: Auguste Vitu, Paris, 450 dessins inédits d'après nature, Paris, <1891>, p. 219).

vechiul Bullier, exercitînd prin eleganța și firea lor curtenitoare o irezistibilă atracție ¹⁴. Impresie neștersă din viața mării metropole va lăsa pînă tîrziu în memoria lui Luchian, sosit aici firește ca un provincial, aglomerația de vehicule, de trăsurî și omenet de pe marile artere ¹⁵. Amator de sport, s-a dedicat desigur încă de atunci ciclismului, foarte la modă la Paris în acei ani și care va rămîne, cum se știe, sportul său preferat ¹⁶. Dintre distracțiile pariziene, pasiunea majoră au fost cursele de cai, nu numai amintirile ¹⁷, dar și unele tablouri mărturisind frecventarea turfului: un tablou expus în 1894 poartă titlul *Decavată la curse* și inscripția, pe verso, « La Auteuil », un altul, expus tot atunci, e intitulat *Aproape de Maisons-Laffitte*, localitate pe Sena, în apropierea Parisului, unde se afla un hipodrom,

¹⁴ Cf. MAURICE DU SEIGNEUR, *Paris voici Paris*, Paris, < 1889 >, p. 77–78: « j'y ai surtout remarqué une affluence considérable d'étudiants roumains, serbes, valaques et moldo-valaques; ils donnent le ton et la mode... etc... » La fel CONSTANT DE TOURS, *Vingt jours à Paris*, Paris, < 1891 >, menționează « les nombreux roumains, valaques... » care « ont bien un peu modifié l'aspect bohème de la jeune tribu » din Cartierul Latin. Românii se bucurau într-adevăr de o mare popularitate pe « Boul' Mich » (v. și STEUERMAN, *O toamnă la Paris*, Iași, 1897, p. 24), de atunci datînd rîndurile lui Maurice Barrès: « Beaux yeux des Roumains, qui troublez sur le Bd. St.-Michel le cœur de petites filles françaises... ».

¹⁵ Însemnări Cioflec, III, 1 și scrisoare din 1906, către Cioflec: « Coboram pe Bd. St.-Michel <...> prin mulțimea asta enormă de oameni și trăsurî... » (apud T. ENESCU, *art. cit.*, p. 237).

¹⁶ AL. ORESCU, *Șchiță istorică a ciclismului român*, în *Revista modernă*, II, 7, ian. 1898, p. 11, 15 (v. și T. ENESCU, *Luchian și primele manifestări de artă independentă în România*, în S.C.I.A., III (1956), nr. 3–4, p. 194). În țară, Luchian parcurgea neobosit lungi distanțe pe velociped (v. de pildă și scrisorile către Cecilia din 15 august 1898 și iunie 1899, în *Steaua*, iunie 1966, p. 34 și 45–46).

¹⁷ Însemnări Cioflec, II, 2, III, 1.

Ultima cursă de toamnă indică frecventarea elegantului câmp de la Longchamp. Cei care l-au cunoscut pe Luchian la Paris, își aminteau firea lui expansivă, exuberanțele sale, far-sele, acele « grosses blagues d'atelier »¹⁸, puse la cale cu plăcerea juvenilă de a scandaliza filistinismul burghez, fără a altera însă acel fond de blîndețe și bunătate înțelegătoare, ce rămîne propriu firii lui Luchian. Se pare că pe pictorii români aflați atunci la Paris¹⁹ i-a frecventat destul de puțin: în memorările sale pariziene, culese de Cioflec, e menționată numai o vizită la Serafim, în Montmartre²⁰. Desigur, la Academia Julian, unde avea să se înscrie în 1892, trebuie să fi întîlnit și pe alții, în orice caz nu se cunoaște încă nimic precis despre relațiile lui artistice în capitala Franței. Presupusele legături cu doctorul român Georges de Bellio, vechiul prieten și sprijinitorul impresioniștilor²¹, unde ar fi putut studia o bogată colecție din operele acestora, nu ne sînt atestate de nici o sursă. Cît despre participarea lui Luchian la discuțiile animate dintre artiști, purtate la cafeneaua *Closerie des Lilas*, despre care și-ar fi amintit Pallady²², credem că trebuie primită cu rezervă, deoarece vestita cafenea avea să adune pe artiști abia după 1900. La Paris deci Luchian a dus, îndeosebi în primele luni, cu nepăsarea celor avuți, o viață de negrijă și eleganță, atras de plăcerile vieții mondene, făcînd sport și frecventînd cursele de cai. Fără însă ca acest interes imediat pentru viața trăită, pentru aspectele ei mondene, această dăruire generoasă unor senzații vitale, juvenile, să constituie modalități de consumare a personalității sale. Departe de dorințele succesului, de preocuparea unei cariere burgheze, pictura nu putea fi pentru un astfel de temperament o profesiune ca oricare alta, cu o finalitate extrinsecă, ci o pasiune autentică, o experiență individuală, singura modalitate de realizare a personalității, căreia i te dăruiești exclusiv, sub imperiul unei vocații absolute, cu conștiința unei libere și supreme angajări. Și fără îndoială că o asemenea pictură nu se învață ca orice disciplină, ea e rezultatul unui lent, inextricabil proces de clarificări interioare. Etapele contradictorii ale acestui proces, în care au dominat la Luchian, vecine cu autodidacticismul, experiențele personale ale culturii vizuale și empirismul modului de expresie, vor putea fi urmărite în operele, atît de inegale ca realizare, ale lungii sale perioade de formație, ce va depăși de fapt cu mult anii propriu-ziși ai studiilor.

Nu încape îndoială că Luchian nu a neglijat pictura în mijlocul solicitărilor numeroase ale vieții mondene pariziene. Lăsînd deocamdată deoparte preocuparea sa constantă de a-și spori cultura figurativă vizitînd muzeele și expozițiile, trebuie remarcat faptul că pictorul își instalase chiar un atelier (ambiția de a poseda un atelier propriu era caracte-

¹⁸ Cf. G. OPRESCU, *Retrospectiva Luchian*, în *Viața românească*, XXXI (1939), nr. 4, aprilie, p. 94.

¹⁹ Se aflau în acei ani (1891—1893) la Paris pictorii români Al. Bănulescu, bursier al statului, care studia în Atelierul Julian cu W. Bouguereau și G. Ferrier și executa sirguincios la Luvru copii după Rafael, Prud'hon și Delacroix (cf. Arh. st. Buc., Min. Instr., dos. 461/1892, f. 187 și 83, 84, dos. 135, dos. 425/1893, f. 85), I. Bălănescu, tot bursier, studiînd la Julian cu Bouguereau și Robert-Fleury, copiînd la Luvru tablouri de Leonardo și Rubens, prezent la Saloanele pariziene din 1889 și 1890 (Arh. st. Buc., Min. Instr., dos. 461/1892, f. 37, 46), apoi M. Simonidi, D. Serafim, care studia în atelierul lui Bouguereau de la Julian, din 1890 (cf. Arh. st. Buc., Min. Instr., dos. 5420/1893, f. 125 v.), ieșeanul Gh. Popovici, sculptorii Filip Marin, D. D. Mirea, ultimul expunînd în 1891 la salonul din Champs-Élysées, și Athanasie Constantinescu. De amintit și trei pictorițe, toate studiînd la Julian, Adela-Jean, Zefirina D. Stăncescu și Lily Fălcoyanu (Arh. st. Buc., Min. Instr., dos. 461/1892, f. 92, 93, 542 a/1893, f. 125), precum și Pierre Bellet, care expunea la Salonul parizian din 1891 un tablou intitulat *La Dambovitza* (Românul, 7 mai 1891).

²⁰ Însemnări Cioflec, III, 1.

²¹ K. H. ZAMBACCAN (*Ștefan Luchian iluminatul*, în *Pagini de artă*, București, 1943, p. 72) e singurul care menționează asemenea legături, neprecizînd dacă deține informația din vreo sursă sau dacă e vorba de o simplă conjectură. (Afirmția reluată în IONEL JIANU — PETRE COMARNESCU, *op. cit.*, p. 26.)

²² Informația la IONEL JIANU — PETRE COMARNESCU, *op. cit.*, p. 24—25, reluată de ultimul autor în lucrări ulterioare. De altfel, înrudit cu Maria Cantacuzino, soția lui Puvis de Chavannes, care se bucura atunci de un prestigiu considerabil, oarecum în marginea picturii oficiale, și era destul de greu accesibil admiratorilor (un pictor englez, W. ROTHENSTEIN (*Men and Memories*, I, 1872—1900, New York, 1931, p. 65), care se afla la Paris în jurul anului 1890, insistă asupra caracterului excepțional al unei vizite la Puvis de Chavannes, greu de abordat), Pallady, elev în acei ani la Beaux-Arts al solitarului Gustave Moreau, e de presupus a fi cultivat alte cercuri decît cele deschise obișnușilor studenți artiști de pe Bd. Saint-Michel sau din Faubourg Saint-Denis.

ristică în acei ani tinerilor pictori²³), unde, la începutul lui 1892 (lucru pînă acum ignorat), avea gata un tablou de mari dimensiuni, pe care intenționa să-l prezinte juriului vechiului Salon de la Palais de l'Industrie, expoziție pe care corespondentul ziarului *Românul*, care-l vizita pe Luchian, o socotea cu mult superioară celei din Champ-de-Mars, a dizidenților de la 1890 și, în același timp, mai exigentă²⁴. Afirmția lui Cioflec că Luchian, « cu inteligența lui naturală », ar fi răspuns pictorului S. (Serafim sau Simonide) la propunerea de a expune la Salon: « Noi am venit să învățăm; cînd om ști ceva nou, atunci să arătăm și altora... »²⁵, ar fi astfel înfirmată: în primul an de ședere la Paris, Luchian, ca mai toți tinerii pictori ce studiau acolo, năzuia să fie prezent în expoziția oficială. Lucrul e firesc și nu trebuie să mire, căci ar fi excesiv să considerăm că Luchian, abia ajuns la Paris, ar fi fost în stare să se orienteze spre adevărata pictură a vremii sau că n-ar fi fost doritor, cu acea firească iresponsabilitate a avîntului tineresc, să se afirme. Tinerii pictori sosiți la Paris aveau ochii îndreptați cu invidie și admirație spre maeștrii Saloanelor, spre acei « arrivés », care dispuneau de ateliere fastuoase și modele elegante²⁶. Chiar avangarda acelor ani, deși nu prețuia de loc pe academici, cum s-a afirmat pe bună dreptate, le privea cu atenție și poate chiar cu invidie operele expuse la Salon: « Pour la plupart des hommes du temps d'un bout à l'autre de la planète, les maîtres du pinceau français étaient les peintres académiques, vedettes des Salons »²⁷. Deci era normal ca și Luchian să cunoască pictura franceză contemporană în cele mai mari și mai de răsunet expoziții, care erau cele oficiale, și în factura primelor sale opere de la Paris se pot recunoaște chiar ecouri ale unei anumite anecdotice minore cultivate în acei ani de unii pictori ai Saloanelor. Tabloul *Un convoi de la Plevna*, pe care corespondentul ziarului *Românul*, Cosmovici, « avea deosebita plăcere a-l vedea » în atelierul lui Luchian, descriindu-l în amănunțime și cu precizie, ne e cunoscut (Colecția Radu Dimiu). E vorba de o compoziție de destul de mari dimensiuni (0,71 × 0,91 m) înfățișînd un transport de muniții și proviant pe vreme de iarnă în timpul războiului din 1877. Opera e un document prețios asupra manierei picturale a lui Luchian din acei ani. Interesant e faptul că destul de bine informatul cronicar îl dă pe Luchian la acea dată numai ca elev al lui « Cherterich de la Academia de pictură din Munich », ceea ce înseamnă că pictorul nu se înscriesese pînă atunci la Academia Julian. Cosmovici, după ce salută ideea de a pune pe pînză « un fapt din trecutul glorios », reluînd un subiect ilustrat numai de Grigorescu, remarcă, în cuprinsul lungii descrieri a tabloului, veridicitatea reprezentării, puterea de evocare a asprimii viscoalelor iernii, a tenacității oamenilor. Comparată cu similara reprezentare a unei campanii de iarnă, și anume cea a retragerii din Rusia a lui Napoleon, redus la condițiile mizere ale unui muritor de rînd, pictura lui Luchian, sublinia cronicarul, posedă o semnificație superioară și nu e viciată de efecte retorice: « ...tabloul D-lui Luchian îndeplinește calități cu mult mai eminente, căci sbuciumul naturii și omul sînt puși în față căutînd a se învinge unul pe altul. Ceea ce este mai valoros e că nu se găsește nici o exagerațiune, totul e lucrat conștiincios... ». Vrednică de elogii i se părea compoziția grupului:

²³ Cf. CONSTANT DE TOURS, *op. cit.*, p. 111. Vezi și O. MIRBEAU, *Etre peintre*, în *Echo de Paris*, 17 mai 1892, în vol. *Des Artistes*, Paris, 1922, vol. I, p. 154: « Dans les villes on ne voit que des ateliers <...> ».

²⁴ COSMOVICI, *Un convoi la Plevna*. (Tablou de d-l Ștefan Luchian), în *Românul*, 29 februarie (17 febr. st. v.) 1892. În privința exigenței sporite a Salonului de la Champs-Élysées, cronicarul *Românului* era bine informat, căci ALBERT WOLF (*Le Figaro*—Salon 1891) scria « qu'on a été beaucoup plus sévère pour les admissions, on a réduit <...> le nombre des tableaux exposés... ». Întemeiată de asemenea e afirmația că « admiterea la salonul din palatul mașinilor este cu mult mai accesibilă tinerilor », căci în acest sens Teodor de Wyzewa remarcă aici în numeroase opere ale acestora o lipsă de studiu, ca urmare a facilului procedeu de a repeta o imitație prin care reușiseră să solicite întru-

cîtva atenția (*Un Salon de Paris (1891)*, în *Peintres de jadis et d'aujourd'hui*, Paris, 1903, p. 333—334).

²⁵ VIRGIL CIOFLEC, *op. cit.*, p. 31.

²⁶ În acest sens, sînt revelatoare afirmațiile din amintirile unor pictori străini ce studiau la Julian în anii aceia, ca de pildă un HERMANN SCHLITGEN (*Erinnerungen*, München, 1926, p. 168). GUSTAVE GEFFROY (*Articles de Paris*, 5 janvier 1892, în *La vie Artistique*, IIe série, Paris, 1893, p. 354—355) remarcă tot atunci că tinerii pictori străini veniți la Paris « pour connaître les dernières méthodes » se îndreaptă cel mai adesea spre favoriții opiniei publice: « Ils assimilent tranquillement les plus récents procédés, les gentillesques de peinture des derniers Salons ».

²⁷ BERNARD DORIVAL, *Le Milieu*, în vol. *Gauguin*, Paris, <1960>, p. 60.



Fig. 2. — Șt. Luchian, Un convoi la Plevna. 1892 (București, colecția Radu Dimiu). Fotografia G. Șerban.

« atît înscenarea, mișcările, cît și coloritul respiră natura ». Figurile au relief, simți aerul din jurul lor, « perspectiva e surprinzătoare și descreșterea tonurilor (...) se continuă cu o adevărată măiestrie. Creaturile par a fi vii, artistul le-a însuflețit cu o parte din sufletul său ». Ceea ce îl îndreptățește să afirme că « deși domnul Luchian e din școala germană, în domnia sa se simte avuția tonalității și căldura fermecătoare a școlii moderne franceze... ». Pictura lui Luchian nu e desigur străină de memoria celei cu subiect similar a lui Grigorescu, *Un transport de munițiuni în cîmpiile Bulgariei*, pe care o putuse contempla în Pinacoteca din București pe cînd era elev al Școlii de Belle-Arte. Nu se poate nega însă pînzei sale o anume putere de evocare a pustiilor de omături viscolite. Și într-adevăr amintirea unei profunde impresii suscitade de spectacolul unui viscol în cîmpia Bărăganului se simte în vastitatea nudă și ostilă a peisajului, de o tonalitate rece, de gri-albăstrui și alb cu reflexe și umbre albastre, scrijelată de penumbre mișcătoare, ca și în masa de gri-plumburiu a cerului apăsător. Luchian a exprimat adesea în scrisori și în conversații oroarea sa organică, obsedantă, asemenea celei a unui Alecsandri, față de rigorile septentrionului și cu această nuanță peisajul iernal va reveni adeseori sub penelul său. Tabloul lucrat în prima iarnă pe care o petrecea la Paris e deci întîiul dintr-o astfel de serie și motivul carelor, străbătînd, escortate de ciori, un deșert de zăpadă va fi reluat la foarte scurtă vreme în guașa de la Muzeul de artă din Constanța, după cum același subiect va fi ilustrat mai tîrziu în pastelul *Un transport în timpul campaniei din 1877*, expus în 1898 la expoziția « Ileana ». O anume sensibilitate în urmărirea reflexelor și penumbrelor mișcătoare pe întinsa suprafață pictată,

precum și finețea, ca de laviu, a unor griuri, nu se pot nega în pînza pe care Luchian o destina Salonului. Sesizabilă însă eroarea de perspectivă între siluetele puternice ale primului grup, destul de sumbre, și cele prea minuscule ale carului următor, nejustificate de sugerarea unei distanțe cuvenite, lucru ce provine probabil și din acea tendință a viziunii personale a lui Luchian, de a accentua efectul de suprafață al unei picturi. Culoarea e seacă și monotona, lipsită de savoare picturală, și e de remarcat că efectele de tușă sînt disimulate, pictura avînd un aspect « blaieauté », amintind de acea factură « linsă », pe care o respectau academicii și o ilustra atunci în chip exemplar Bouguereau. Această factură — reminiscență desigur și a picturii muzeale — încercînd să contopească tușele și diminuînd efectele lor, va fi prezentă în multe din operele lui Luchian de la Paris, dar și din anii următori, putîndu-se însă urmări totodată cum pictorul, paralel, în alte opere, dă libertate tușei, speculîndu-i treptat virtuțile expresive. Ceea ce mai trebuie remarcat în *Convoi la Plevna* e neputința de a concilia tendința inerentă viziunii lui Luchian, de a sugera pictural formele, concepute deschis, cu cea, justificată la un începător, de a preciza descriptiv, grafic, detaliile: de aici probabil provin acele disproporții în desenul unor figuri. Interesantă în primul rînd ca document al activității în primele luni de ședere la Paris, ilustrînd însă lipsa de « măistrise » și incongruențele de atunci ale viziunii lui Luchian, opera conține totuși o prevestire a capacității pictorului de a sugera printr-un peisaj un « état d'âme », de a-i conferi o valoare lirică.

Chemat în țară de vestea morții mamei sale, Luchian n-a mai putut prezenta desigur la Salon compoziția sa. Revenind la Paris la începutul toamnei, e de presupus că se înscrie atunci la Academia Julian. Data înscrierii, precum și modul în care a frecventat cursurile, numai o ulterioară cercetare a arhivei Academiei Julian, păstrată începînd din anul 1890, le va putea preciza. Pînă atunci rămîne să ne mulțumim cu indicația de « fost elev al d-lor Herterich și Bouguereau », pe care Luchian o furniza catalogului Expoziției Artiștilor în viață din 1894, cît și cu cea, care o completează, din catalogul expoziției oficiale din 1895²⁸: « Fost elev... al D-lor Herterich, Robert-Fleury... ». Cioflec precizează că « fără o prea mare rînduială și fără a lucra din răspuțeri (...) vine cu oarecare regularitate la atelierul lui Julian »²⁹. Așa-numita « academie » Julian, înființată de pictorul Rodolphe Julian în 1868³⁰, era poate cea mai frecventată școală de artă din Paris, îndeosebi de către studenți străini, de toate naționalitățile, ca ruși, germani, sîrbi, turci, finlandezi, englezi, suedezi, danezi, americani etc. Era alcătuită la acea dată din ateliere în cinci cartiere ale Parisului, dintre care unul pentru femei³¹. În fiecare local predau, în ateliere separate, doi profesori de la École des Beaux-Arts, pictori bucurîndu-se de renume și făcînd parte din juriile Saloanelor, gata ca atare să faciliteze admiterea operelor elevilor lor. Atelierele de la Julian erau considerate de asemenea ca locuri de instrucție artistică preparatoare pentru Académie des Beaux-Arts. În 1891–1892 predau pictura în atelierele Julian — ceea ce se reducea la corectura lucrărilor o dată sau de două ori pe săptămînă — W. Bouguereau și G. Ferrier, J. Lefebvre

²⁸ *Expozițiunea Artiștilor în viață. Catalogu*, 1894, p. 9 și *Expozițiunea operelor Artiștilor în viață. Catalogu*, Bucuresci, 1895, p. 11.

²⁹ VIRGIL CIOFLEC, *op. cit.*, p. 31.

³⁰ Data de 1868 a înființării Academiei Julian e indicată de prospectele mai vechi și mai noi, precum și în U. THIEME und F. BECKER, *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künste*, vol. XX, Leipzig, 1926, p. 304.

³¹ Informațiile asupra Academiei Julian, asupra atmosferei caracteristice ce domnea în atelierele sale, le-am luat din publicații contemporane vremii de ședere a lui Luchian la Paris, ca lungul și bogatul în informații capitol *L'Académie Julian, une Ecole des Beaux-Arts de la Rive Droite*, din CAMILLE DEBANS, *Les Plaisirs et les Curiosités de Paris*, Paris, <1891>, p. 185–212, din cele cîteva certificate, însoțite de prospecte, eliberate de Rodolphe Julian elevilor români

care studiau în atelierul academiei sale în anii 1891–1893 (la Arh. st. Buc., dos. Școlii de Belle-Arte pe anii respectivi), precum și din capitolele respective din culegerile de memorii ale unor artiști străini care în acei ani au trecut pe la Academia Julian, ca: LOVIS KORINTH, *Legenden aus dem Künstlerleben*, Berlin, 1909; A. S. HARTRICK, *A painter's pilgrimage through fifty years*, Cambridge, 1939 (cap. *The Atelier Julian*), p. 11–37; HERMANN SCHLITGEN, *Erinnerungen*, München, 1926 (cap. *Ecole Julian*), p. 168–181; W. ROTHENSTEIN, *Men and Memories. Recollections*, vol. I, 1872–1900, New York, 1931; LUDWIG HEVESI, *Beim berühmten Julian*, în *Alt-kunst-Neukunst*, Wien, 1909, p. 579–588. V. și cap. VI: 1889. *The Académie Julian. The Synthesist Exhibition at Volpini's and the Group of Pont-Aven*, p. 272–275, din JOHN REWALD, *Postimpressionism from Van Gogh to Gauguin*, New York, <1956>.

și T. Robert-Fleury, J.-P. Laurens și Benj. Constant, L. Doucet și A.-F. Brametot. Înscrierile nu erau condiționate decât de plata unei taxe lunare de 25 de franci, precum și șase franci, la intrare, pentru un șevalet și un taburet ³². Atelierele erau deschise de la orele 8 până la 12 dim. și de la 1 la 5 d.a. și două modele pozau neconținut. Erau și cursuri de seară și un prospect anunța că « il n'y a jamais de vacances à l'académie ». Ceea ce atrăgea pe tinerii pictori la Julian — în afară de posibilitatea de a obține cu mai multă ușurință titlul de elevi ai unui maestru cu renume și accesul la Saloane ³³ — era și faptul că nu erau obligați să suporte, ca la École des Beaux-Arts, intervenția didactică a unui profesor, corectura acestuia reducându-se la câteva indicații care puteau fi acceptate sau nu. (Erau chiar elevi care, sfidînd, își întorceau cartoanele la apropierea profesorului ³⁴.) Încît această libertate în acceptarea unei doctrine sau a unor precepte dădea elevilor convingerea că ceea ce învățau nu se datora atît palidelor personalități ale profesorilor lor, cît lor înșile, propriului lor zel și propriei receptivități: « Julian's was a starting point from which many roads led each student to his self-made destiny » ³⁵. Desigur acesta era în fond punctul esențial al marii atracții exercitate de școala faimosului Julian.

La Academie nu erau reguli și minimum de disciplină era menținut de un șef al atelierului, un « massier », ales printre elevi. Pereții atelierelor erau acoperiți de palete uzate, de caricaturi, șevaletele erau înghesuite unele în altele, locurile din apropierea modelelor fiind ocupate de « vieux » și de elevii medaliați la Saloane, noilor veniți rămînîndu-le cele din fundul sălilor. În ateliere domnea o atmosferă înăbușitoare și extrem de zgomotoasă: unii desenau, alții conversau sau se disputau vociferînd (o vivace imagine a unui atelier, într-un desen al lui Bonnard din jurul lui 1910 evocînd anii 1887—1889 ai trecerii sale pe la Julian ³⁶), cei mai mulți cîntau cu voce tare cîntece din țările de baștină sau refrene de atelier cu replici în cor, de genul acestora: « La peinture à l'huile/est très difficile./ — Mais c'est bien plus beau/que la peinture à l'eau »; deseori se puneau la cale glume, unele destul de crude ³⁷. Unui « nouveau » i se făcea totdeauna o primire specială și trebuia să sărbătorească intrarea în atelier în vreun bar din apropiere. Nu rareori studenții zburcneau « de-gringolînd » pe străzile din preajma atelierelor, fiind imediat recunoscuți: « Ah, les élèves de Julian » ³⁸. În ce privește învățămîntul propriu-zis, se înțelege că acesta nu depășea elementara « gramatică a artei », în sens academic: « perspective, anatomy, and la jambe qui porte; we found all this in Julian's studio » ³⁹. Pe pereții atelierelor figurau inscripții, ca apoteigma lui Ingres: *Le dessin est la probité de l'art* (inscripție în cînte și la Beaux-Arts) sau *Cherchez le caractère dans la nature* sau, în sfîrșit, *Le nombril c'est l'œil du torse* ⁴⁰. Studiul de bază era desigur nudul care trebuia pictat cu acea tehnică naturalistă a « trompe-l'œil »-ului de veche tradiție academică. Se desena cu cărbune pe « papier Ingres » și sistemul cel mai obișnuit era de a împărți figura în patru părți, stabilindu-i echilibrul perfect cu un fir de plumb și luîndu-i proporțiile, de la distanță, cu creionul ținut cu brațul întins: « Eine so simple, überall geübte Sache, und die Julianer behaupten, das lerne man einzig

³² Indicația taxelor de înscriere lunare, trimestriale și anuale, cu alte detalii, pe un prospect tipărit al lui Julian din 1891/1892. Suma, cum am văzut, i se părea prea mare lui Artachino, care se înscria la Julian în 1891 (v. mai sus, nota 13).

³³ Cf. A. S. HARTRICK, *op. cit.*, p. 11.

³⁴ Această atmosferă de libertate ce domnea la Julian era desigur cunoscută academicilor bucureșteni, căci, în 1893, C. I. Stăncescu sfătua într-o scrisoare pe bursierul sculptor Athanasie Constantinescu: « Să faceți tot spre a urma în viitorii ani nu academia liberă Julien (sic) dar Școala Națională de Belle Arte, unde profesază cei mai mari artiști și unde completîndu-se prin alte studii educațiunea unui artist sînteți mereu supuși unui control care mai cu seamă în artă ne înlesnește o cale sigură către viitor » (Arh. st. Buc., Min. Instr., dos. 425/1893, f. 48 v.).

³⁵ JOHN REWALD, *op. cit.*, p. 273.

³⁶ Reprodus în Pierre Bonnard. *Centenaire de sa naissance. Catalogue de l'Exposition au musée de l'Orangerie*, Paris, p. 299 (fragmentar reprodus și în John Rewald, *op. cit.*, p. 274).

³⁷ Cf. LOVIS KORINTH, *op. cit.*, p. 57—58; W. ROTHENSTEIN, *op. cit.*, p. 40.

³⁸ Cf. LUDWIG HEVESI, *op. cit.*, p. 587.

³⁹ GEORGE MOORE, *Confessions of a young man*, New York, f.d., p. 36. George Moore, prieten al impresioniștilor, model al unui celebru portret al lui Manet, se referă la o epocă mai timpurie (1877—1878); se înțelege însă că, profesorii rămînînd aceiași, conținutul învățămîntului nu se schimbă.

⁴⁰ Cf. W. ROTHENSTEIN, *op. cit.*, p. 40; HERMANN SCHLITGEN, *op. cit.*, p. 175 etc.

Fig. 3. — Paris. Intrarea în Faubourg Saint-Denis în jurul anului 1890. (Din: *Auguste Vitu, Paris, 450 dessins inédits d'après nature, Paris, <1891>, p. 419*).



und allein bei Julian ». Numai la Julian, se afirma, se poate învăța acel « mouvement juste » pe care o figură îl are chiar în repaos: « den Akt möglich richtig in der Farbe und gut in Charakter wiederzugeben, war das Ziel aller »⁴¹. Aceasta era atmosfera în vremea șederii lui Luchian în atelierele Academiei Julian, spre care desigur s-a îndreptat ca toți artiștii străini sosiți în capitala Franței, ca și cei mai mulți din cei câțiva tineri români ce se aflau acolo, precum D. Serafim, Al. Bănulescu și I. Bălănescu, care din 1890 frecventau atelierele lui Bouguereau, Ferrier și Robert-Fleury⁴². Luchian va alege ca profesor pe William Bouguereau, la care mergeau cei mai mulți studenți străini. Bucurându-se de mare faimă ca « șef al picturii academice moderne », cum era numit atunci, și mai ales datorită influenței sale considerabile în viața artistică din jurul Salonului⁴³ (Cézanne îl numea chiar « le Salon de Bouguereau »), Bouguereau a parcurs cariera tipică a unui academic: făcuse studii emnente la Beaux-Arts, câștigase apoi « le Prix de Rome », devenise membru al Institutului și picta invariabil nenumărate pânze imense cu subiecte religioase, alegorice, mitologice și anecdotice, cultivând cu precădere nudul, cu o dulceagă franchețe, care, ca și facilitatea sa tehnică sau naturalismul fotografic, cucerea publicul. Maniera sa « linsă » (« léchée »)

⁴¹ L. HEVESI, *op. cit.*, p. 581.

⁴² Certificat din 6 februarie 1892 eliberat lui Bănulescu de R. Julian, la Arh. st. Buc., Min. Instr., dos. 461/1892, f. 187; *ibidem*, f. 37, 46 pentru I. Bălănescu, care se întorcea

în țară în 1894 cu titlul de « eminent elev al celebrului Bouguereau » (Cf. *Adevărul*, 23 iunie 1894). Pentru Serafim, Arh. St. Buc., Min. Instr., dos. 542 a, f. 125 v.

⁴³ Cf. HERMANN SCHLITGEN, *op. cit.*, p. 173.

devenise proverbială și Degas lansase chiar epitetul « bouguereauté ». « Bouguereau picta ca și cum Delacroix n-ar fi existat niciodată » e o constatare spontană a unui critic englez la o expoziție recentă consacrată academicului francez ⁴⁴, și într-adevăr paloarea pînzelor sale e extremă. Ca profesor, Bouguereau insista invariabil asupra « corectitudinii » desenului, preceptul său didactic preferat fiind: « Le dessin, c'est les emmanchements », pe care-l repeta ca o fixație, convins că e fundamentul reproducerii fidele a naturii ⁴⁵. La Academia Julian nu era de loc « le plus aimé, mais peut-être le plus écouté » ⁴⁶. Prin atelierul lui de aici aveau să treacă mai târziu și un Petrașcu și un Stoenescu. Cînd Luchian frecventa Academia Julian, Bouguereau predă într-un atelier din 48, Faubourg Saint-Denis, în apropierea porții Saint-Denis, unde se ajungea prin străzi înguste cu înalte clădiri, totdeauna forfotind de trăsuri, vînzători ambulanți și mulțime de oameni ⁴⁷. Era cel mai mare local al Academiei, ocupînd aproape în întregime etajul al III-lea al unei imense clădiri; sălile nu erau însă mai puțin aglomerate, căci le frecventau, în 1891, aproape 400 de elevi. Cam în aceeași vreme cu Luchian, trebuie să fi frecventat atelierul lui Bouguereau Henri Matisse, care se înscria la Julian imediat după venirea sa la Paris, în octombrie 1892, și avea să evoce mai târziu cu umor ariditatea cenușie a lecțiilor maestrului care, insistînd asupra reproducerii fidele a contururilor mulajelor de gips, « enseignait le modelé en vingt leçons, l'art de donner au corps humain une prestance académique et la meilleure façon de « blairoter » les fonds » ⁴⁸. Ca și Matisse, ce părăsea curînd atelierul lui Bouguereau, pentru cel al lui Gabriel Ferrier « qui enseignait sur le modèle vivant », și Luchian avea să caute o posibilă schimbare la Tony Robert-Fleury, frecventat îndeosebi pentru tonul său mai indulgent și distincția comportării sale pline de bunăvoință ⁴⁹. Discipol întîrziat al lui Delaroche, idealul său părea să fie eleganța. « Ein grosser schöner Mann mit dunklem, gelocktem Haar und Bart » (L. Korinth), în atelier se plimba visător, cu o mină distrată, deodată se prefăcea interesat de lucrarea vreunui elev și-și introducea observațiile cu un invariabil: « Croyez-moi, mon jeune ami... », rostit cu afectarea teatrală a unui Mounet-Sully. Punea accentul pe culoare, pe care o recomanda cît mai păstoasă ⁵⁰, și dacă Bouguereau sfătuia pe elevi să folosească pensule mici, în timp ce el însuși folosea pensule largi, Robert-Fleury, care lucra cu pensule înguste, propunea utilizarea celor mari, tot așa cum, frecînd el însuși cu grijă tonurile pe pînză, adăuga de fiecare dată sfatul de a pune « ton à ton » ⁵¹. Fără îndoială că Luchian n-avea ce să profite dintr-un învățămînt atît de factice și indicația de fost elev al lui Bouguereau și Robert-Fleury e mai curînd formală. Dar e de presupus că avea să se consacre la Julian studiilor de nud și acel tipic studiu de ecleraș ce ne-a parvenit, ca și alte nuduri de factură academică, despre care va veni vorba mai jos, trebuie situate în acest răstimp, pe care pictorul îl socotea « ultimul an de perfecționare » ⁵². Mai curînd decît din rigidele și anostele sfaturi ale unor profesori ca Bouguereau și Robert-Fleury, avea să învețe la Julian ceva de la colegii de atelier, căci examenul reciproc al studiilor era de fapt mult mai instructiv.

⁴⁴ Expoziția Bouguereau, la începutul lui 1966, în Galeria Breteau din Paris (AARON SHEON, *William-Adolphe Bouguereau in Paris*, în *Burlington Magazine*, february 1966, p. 109). Picturile lui Bouguereau s-au bucurat în timpul vieții sale de mare prețuire printre colecționarii americani. Faima lui parvenise desigur și la București și un simptom al exagerării excesive a valorii lui Bouguereau poate fi întîlnit într-o lungă cronică a Salonului parizian din 1883 trimisă de la Paris de Delavrancea, în care după ce respingea total incomprehensiv impresionismul, în laudele aduse academicilor, consacra rînduri ditirambice lui Bouguereau, ca de pildă: « Delacroix e bogat și splendid; Ingres, maestros și calm; Courbet, viguros și viu; Bouguereau, armonios și diafan » (ARGUS, *Salonul 1883, Pictura II*, în *România liberă*, 16 iunie 1883).

⁴⁵ Cf. MAURICE DENIS, *Définition du néo-traditionnisme*, în *Art et critique*, 23 août 1890, republicat în *Théories*, Paris, 1920, p. 1 și 4. Denis a trecut cum se știe prin 1887–1889

prin atelierul Bouguereau de la Julian.

⁴⁶ CAMILLE DEBANS, *op. cit.*, p. 209.

⁴⁷ LOVIS KORINTH (*op. cit.*, p. 55–56) oferă o imagine vie a agitației pitorești și a aglomerației de vehicule și oameni a cartierului. Trecînd prin atelierul lui Bouguereau în jurul anilor 1884–1886, pictorul german evocă pregnant figura acestuia: « Ein kleiner, aber sehr breiter, kräftiger Herr mit schwarzen Augen, dichtetem weissen Haar und Bart – Mit schnarrender Stimme und sarkastischem Lächeln, fing er stets mit den Worten an: «Ce n'est pas, vous avez du talent...»

⁴⁸ Cf. JACQUES GUENNE, *Entretien avec Henri Matisse*, în *L'Art Vivant*, 15 septembre 1925.

⁴⁹ Cf. CAMILLE DEBANS, *op. cit.*, p. 199.

⁵⁰ Cf. LUDWIG HEVESI, *op. cit.*, p. 582.

⁵¹ LOVIS KORINTH, *op. cit.*, p. 54.

⁵² Cf. scrisoarea citată din 23 ianuarie 1893.

Cînd șeful de atelier, « le massier », striga: « L'Heure », modelul intra în pauză pentru un sfert de ceas și cei mai vechi studenți, cei cu experiență, medaliați la saloane, se adunau să aprecieze lucrările celor noi, bucuroși să-i ajute și să le împărtășească din cunoștințele lor. Această practică dădea poate la Julian cele mai pozitive rezultate, « das lebendige Lernen, von den Arbeitern bei der Arbeit ». La aceasta trebuie adăugat faptul că cei mai mulți tineri francezi care veneau atunci la Julian refuzaseră deliberat învățămîntul pedant de la Beaux-Arts, animați de dorința de a învăța singuri, recurgînd în libertate la ajutorul didactic ce li se oferea. În acest fel era întreținut acel spirit de investigație, de explorare, ce anima arta franceză a acelor decenii, acel: « chercher, das grosse Wort der Franzosen: bei Julian wird gesucht... »⁵³ și într-adevăr, chiar în acei ani (1888–1890) într-unul din atelierelor din Faubourg Saint-Denis, Sérusier, care era « massier », împreună cu un grup de tineri prieteni, ca Maurice Denis, Pierre Bonnard, Edouard Vuillard, Félix Vallotton și Paul Ranson, descopereau și aveau la cea mai îndrăzneată viziune picturală a vremii, cea decorativ-sintetică, a lui Gauguin⁵⁴. Ceea ce nu înseamnă de loc că aceste idei s-au răspîndit printre pictorii de la Julian, impregnîndu-se în atmosfera artistică a atelierelor, revenită, după 1890, o dată cu plecarea lui Sérusier și a amicilor săi, la vechile orizonturi nediferențiate; ele au rămas pentru o vreme în cercul restrîns al unor prozești, neînțeleși de cei mai mulți, și amintirile pictorilor străini care au trecut prin acei ani pe la Julian nu indică receptarea unor asemenea tendințe⁵⁵, atenția celor mai mulți fiind captată de realizările unui moment anterior al artei franceze, cel al lui Manet și al impresioniștilor. Nimic în operele lui Luchian din acei ani nu arată vreo cunoaștere a viziunii postimpresioniste. Și lucrul e firesc pentru un tînar care, venind dintr-un mediu artistic de restrîns orizonturi și stînd atît de puțin la Paris, nu putea să întîmpine decît cu neguroasă înțelegere, dacă nu chiar cu perplexitate, operele revoluționare, ce păreau atît de originale și stranii chiar puștinilor inițiați, ale unor pictori ca Gauguin sau Van Gogh. Elementele esențiale ale noii viziuni artistice a acestora, care aveau să constituie fundamente ale dezvoltării ulterioare a picturii, vor fi asimilate de Luchian mai tîrziu, printr-o fericită colaborare a rezidurilor pariziene ale memoriei sale vizuale, sporită desigur de informații ulterioare, cu năzuințele autentice ale propriului său mod de a vedea. Cum era și firesc deci, neînclinat spre adoptarea și imitarea ultimelor « nouveautés », el va căuta la Paris să-și completeze cultura figurativă prin muzee și expoziții, care au constituit, după propria-i mărturisire, școala sa fundamentală: « Nu m-am împăcat niciodată cu școala. Am învățat mai mult (...) prin muzeele și expozițiile din străinătate »⁵⁶, și e de presupus într-adevăr că un pictor ca Luchian, care avea să aducă în arta sa o atît de profundă preocupare pentru moduri noi de expresie, întrunind direcții esențiale ale viziunii picturale moderne, a trebuit, în atît de scurta ședere la Paris, să fie animat de un spirit nobil și alert de curiozitate, să facă dovadă de o mare capacitate de selecție și receptivitate, de natură să-i asigure acel prim și cel mai vital strat al educației sale figurative, care să nutrească multiplele căutări și realizările originale de mai tîrziu.

Această educație a fost desigur în primul rînd, ca cea tradițională a inovatorilor moderni, de la Manet la impresioniști, la Matisse și Picasso, « louvresque ». O instrucție muzeală, ce e drept, preconiza și învățămîntul academic și reproducerea de către elevi a operelor de la Luvru era o practică tradițională, începînd din secolul al XVII-lea, în școlile de artă și atelierelor franceze⁵⁷. Elevii erau îndrumați să copieze operele vechilor

⁵³ L. HEVEST, *op. cit.*, p. 582 și 587.

⁵⁴ Cf. J. REWALD, *op. cit.*, p. 275 și urm. V. și MAURICE DENIS, *Introduction la Catalogue de l'exposition: Gauguin, ses amis, l'école de Pont-Aven et l'Académie Julian*, Paris, 1934.

⁵⁵ Roger Fry, de pildă, pictorul și marele critic de artă englez, care se afla în 1891–1892 la Paris, studiind chiar la Julian, și al cărui spirit cultivat era animat de o dorință activă de cunoaștere, n-a receptat nimic atunci din noile tendințe ale picturii de la începutul ultimului deceniu al secolului, ale acelei picturi ce avea să stea chiar la originea

postimpresionismului, care îi datorește, cum se știe, atît numele (1910) cît și prima considerație istoric-critică.

⁵⁶ I. C. ASLAN, *Ce spune pictorul Luchian?*, în *Rampa*, 16 februarie 1912.

⁵⁷ Cf. N. PEUSNER, *Academies of Art Past and Present*, Cambridge, 1940, p. 99–100, 176–177. În privința atelierelor particulare v. și THOMAS COUTURE, *Méthodes et entretiens d'atelier*, Paris, 1867, p. 47–50. Cézanne remarcă observația lui Couture că studiul clasicilor din muzeu trebuie neconținut integrat cu cel al naturii,

maestri, spre a desluși tainele meșteșugului și, mai ales, spre a-și forma, eclectic, în spiritul vechii tradiții academice bologneze, un stil impersonal, capabil să se adapteze așa-numitelor «reguli» ale artei. În dorința unei varietăți a manierei, în limitele aceleiași preocupări de reproducere agreabilă a realității, sau de ilustrație mitologică, religioasă etc., pictori fideli educației academice speculează câteodată, mai ales după 1850, zone mai puțin exploatate, ca cele ale caravaggiștilor și tenebroșilor (Carolus Duran, Ribot, Vollon de pildă), ale micilor maestri flamanzi (Bonvin), ale lui Leonardo sau venețienilor (Henner), ale animalierilor olandezi (Rosa Bonheur) sau, în sfârșit, ale lui Botticelli sau ferrarezilor (Moreau), oferind un stil falacios, de agreabilă și arogantă pastişă, captivînd interesul marelui public în fond printr-o nouă potențare a anecdotei. Cu totul altul era spiritul în care creatorii tradiției picturale moderne au început să se adreseze maestrilor din trecut. Manet și impresioniștii transformă copia dintr-un act convențional într-o investigație personală. Renoir, întrebat o dată unde poate învăța mai bine un artist, răspundea: «Au musée, parbleu»⁵⁸, și impresioniștii făcuseră din Luvru singura alternativă a școlii de Beaux-Arts. Aici, fără o doctrină impusă, fără controlul unei concepții străine, artistul căuta în operele maestrilor, către care îl îndrepta gustul sau temperamentul său, soluții la problemele figurative care îl frământau⁵⁹. Acest spirit, care-și află premisa majoră în Delacroix, și într-o anume măsură și în Courbet, a transformat muzeul dintr-o colecție de modele admirate în însăși conștiința vie, istorică a artei. Căci de aici derivă rolul particular jucat de muzee în secolul al XIX-lea, rol specificat în termeni proprii istoriei artelor, vieții formelor, de Focillon: ele au ajutat familiile spirituale să se definească și să se unească dincolo de epoci și de locuri. Și stabilirea acestor familii spirituale constituie, în fond, studiul *influențelor*, care nu sînt niciodată pasive, ci sînt raporturi intime, afinități active, de cele mai multe ori anterioare sau chiar independente de vreo relație de contact⁶⁰. Fiecare artist își creează astfel propria sa tradiție, realizîndu-se ca o conștiință istorică în fluxul conștiinței istorice universale. Experiențele lui sînt ireductibile și, în fond, imposibil de definit în afara modului de însușire propriu fanteziei sale. Care anume au fost experiențele «muzeale» ale lui Luchian, cu ce momente ale istoriei picturii și-a identificat el însuși condițiile posibile ale formației? Sursele pentru cunoașterea acestora sînt destul de avare. Un lucru însă rămîne stabilit: afirmația lui Luchian privitoare la muzeu ca adevărata școală a pictorului intră în spiritul noii tradiții «istoriste» instaurate de romantici și continuată de impresioniști. Luchian n-a putut intra într-un muzeu ca un Bănulescu sau un Bălănescu, bursierii acelor ani, spre a copia, în vederea primirii stipendiului, *Gioconda* sau *Barca lui Dante*, un Rubens sau un Prud'hon. Nici n-a intrat, ca un «famulus», «in dieser Kunst was profitieren». Ca orice pictor autentic, și mai ales ca acei cu vocația inovatorilor, el își descoperea aici, fără nimic deliberat, necesitatea interioară a existenței sale istorice. Dacă la Alte Pinakothek din München, știm că a copiat *Familia teslarului* a lui Rembrandt, cu evidentă intuiție a picturalității modelului, adresîndu-se unei opere mai ușor descifrabile, mai puțin «misterioase» a marelui olandez și deci mai accesibilă capacităților sale de investigație de atunci, precum și un tablou din școala lui Correggio (copie care, pierdută, nu ne îngăduie descifrarea naturii interesului său), despre frecventarea Luvrului nu ne e cunoscut nici un document pozitiv, rămînîndu-ne numai examenul critic al unor atestări secundare. Astfel, în 1921, Traian Cornescu afirma categoric, însă cu un suspect accent polemic îndreptat împotriva «ultramoderniștilor» care «ar fi vrut să vadă în Luchian un șef zurbagiu», că pictorul s-ar fi întors în țară «cu un teanc de copii făcute după maestrii Renașterii italiene, la Luvru»⁶¹. Nici una însă din aceste copii n-a ajuns pînă la noi și nici o altă știre nu ne-a parvenit despre ele. O singură acuarelă (dintr-o colecție particulară) reproduce capul lui Rembrandt din *Autoportretul în fața șevaletului*, din 1660, de la Luvru, unde era păstrat atunci în salonul «carré», alături de alte opere ale

⁵⁸ Cf. JULIUS MEIER-GRAEFE, *Renoir*, München, 1911, p. 24.

⁵⁹ Asupra sensului nou al copiei la Manet și impresioniști, THEODORE REFF, *Copyists in the Louvre 1850–1870*, in *The Art Bulletin*, decembrie 1964, p. 553.

⁶⁰ V. HENRI FOCILLON, *Vie des formes*, Paris, 1934, p. 75–77.

⁶¹ TRAIAN CORNESCU, *Pictorul Ștefan Luchian*, în *Viitorul*, 20 septembrie 1921.

aceluiasi, printre care și *Pelerinii din Emaus*⁶². Copia, încercînd să analizeze, cu pensula spontană a acuarelei, reverberația aurie a luminii în detaliile bonetei sau jocul dramatic de umbre misterioase și străluciri crude de pe figură, e un indiciu al interesului reînnoit al lui Luchian pentru pictura lui Rembrandt. Însă că a fost executată la Luvru, în fața originalului, desigur nu se poate afirma categoric, ea putînd avea ca model și o reproducere. În registrele de copiiști ale Luvrului pe anii 1890–1893 (pentru anumiți pictori), numele lui Luchian nu figurează⁶³, deși aceasta nu exclude activitatea de studiu. În lipsa unor copii sau a unor documente care să le ateste, ne rămîne să considerăm frecventarea Luvrului prin problema culturii figurative a pictorului, care desigur aici și-a aflat originea. Luchian nu vorbește, în numeroasele sale scrisori, decît de două ori despre admirațiile sale artistice, o dată categoric, despre impresionisti, altă dată, lăaturalnic, despre Courbet; încît trebuie să recurgem la informațiile procurate de Traian Cornescu și de Virgil Cioflec, care l-au cunoscut îndeaproape, mai ales la cele din însemnările celui din urmă. (Desigur și acestea receptate cu oarecare legitimă prudență.) Un lucru, credem, nu poate fi pus la îndoială: cultura figurativă a lui Luchian era destul de întinsă, mult mai întinsă și profundă decît o lasă să apară izvoarele. Pictorul se cultiva neconținut, citind monografii, consultînd albume și reviste de artă. Știm dintr-o scrisoare, cum am văzut, că în 1906, citea o carte despre Courbet, pe care promitea să i-o împrumute și lui Cioflec. Un ziarist care îl vizitează după 1910 îl surprinde răsfoind un album de reproduceri după primitivii flamanzi și relatează despre lectura cărții lui Fromentin, *Les maîtres d'autrefois*⁶⁴. În biblioteca lui Alexandru Bogdan-Pitești, cu care știm că a fost în strînse relații, putea afla numeroase cărți de artă și reviste, acesta nefiind poate străin, de altfel, de anume orientări moderniste ale gustului lui Luchian⁶⁵. Rememorînd conversații cu pictorul, Cioflec, în sfîrșit, ne dezvăluie cîteva din admirațiile lui Luchian, statornicite desigur încă din timpul frecventării maeștrilor de la Luvru. Astfel artistul amintea deseori numele lui Tizian, al lui Veronese, preferința sa mergînd firește deci spre venețieni, primii maeștri ai formei picturale moderne; mai mult, Luchian trebuie să fi studiat îndeaproape tehnica picturii venețiene, căci fără o referință la memoria unui astfel de studiu, nu ne-am putea explica acea realizare a transparenței luminoase prin straturi fine de glasiuri, prezența în unele opere ale sale de mai tîrziu a acelei picturi în ulei « à la jolies transparences ambrées et cristallisées », a cărei dispariție o deplîngeau frații Goncourt în 1889. Insistența lui Cornescu asupra admirației pentru Tizian trebuie pusă în legătură cu această preocupare a lui Luchian, care fusese, după 1895, și a lui Degas⁶⁶, de a regăsi, prin stratificare lentă și savantă de pelicule cromatice, acea adîncime a tonurilor luminoase, ce făcea rezonanța senzuală a vechii picturi venețiene, a acelui atît de regretat « métier perdu de la peinture ». Luchian da apoi ca exemplu interesul lui Leonardo pentru

⁶² Cf. *Musée du Louvre. Catalogue sommaire des Peintures*, Paris, 1893, p. 192.

⁶³ La cererea noastră, domnul L. Carolus-Barré, conservator al Bibliotecilor și Arhivelor Muzeelor Naționale, și doamna Yvonne Coutin, cărora le aducem și aici mulțumirile noastre, au avut bunăvoința să facă cercetări « très approfondies » în registrele de copiiști pentru perioada 1890–1893 și pentru anumiți artiști (Rembrandt, Tizian, Leonardo, Delacroix, Courbet), fără nici un rezultat pozitiv. (Comunicarea rezultatelor negative ale investigațiilor în două scrisori din 12 mai și 6 iunie 1966 în Arh. I.I.A.). Totuși poate fi avută în vedere și eventualitatea nementionării în registre (pare-se însă excepțională), precum și cea a copierii unor opere de alți pictori. (Registrele nu sînt întocmite după numele copiiștilor, ci după cele ale pictorilor ale căror opere au fost copiate.) Ulterioare cercetări amplificate nu înseamnă că n-ar putea conduce la descoperiri.

⁶⁴ Scrisoare din 30 octombrie 1906 către Virgil Cioflec (în T. ENESCU, op. cit., p. 236) și C. N. MOTAȘ, *Luchian — Amintiri și impresii*, în *Renașterea*, 25 septembrie 1918:

« Ultima oară cînd ne-am văzut, răsfoia o fascicolă din luxoasa publicație « *Les Primitifs Flamands* » <...> iar pe mîsuța de lîngă pat sta deschisă « *Les maîtres d'autrefois* » <...>. (Prima e *La Peinture en Belgique* par FIERENS-GEVAERT, *Les Primitifs flamands*, Tomes I–III, Paris, Van Oest, 1908–1910, livrată în fascicule, pe care Luchian le împrumuta, ca multe alte cărți, din biblioteca lui Anastase Simu. Exemplarul respectiv se află azi în Biblioteca Institutului de istoria artei). Lectura era de altfel una din ocupațiile preferate ale lui Luchian (v. despre aceasta și numeroase locuri din scrisorile către Cecilia (*Steaua*, cit.). Comanda, de pildă, în aprilie 1899, la Paris, un exemplar din *Atala* a lui CHATEAUBRIAND.

⁶⁵ Bogata bibliotecă a lui Bogdan-Pitești cuprindea și numeroase cărți de artă și reviste ca *Kunst und Künstler*, *Revue Encyclopédique*, *The Studio*, *Mercure de France*, *L'Art Décoratif* etc. (Inventar la Arh. st. Buc., Min. Artelor, dos. 800/1922, f. 52–71).

⁶⁶ Cf. DENIS ROUART, *Degas à la recherche de sa technique*, Paris, 1945, p. 52–54.

varietatea tehnicilor picturale, vorbea despre privirea catifelată a ochilor pe care numai Van Dyck a surprins-o în portretele sale. Mai aflăm că-l admira pe Goya (din care însă atunci nu putea vedea la Luvru decât două portrete), într-atît încît s-ar fi gîndit, în timp ce era la Paris, la o călătorie de studii în Spania. Dintre pictorii secolului al XIX-lea interesul lui s-a îndreptat îndeosebi spre Delacroix și Courbet, cele două momente majore ale noii tradiții picturale, a căror operă a constituit și unul din fundamentele educației impresioniștilor. Susținînd odată primatul fanteziei în pictură, împotriva inspirației după natură, aducea un exemplu din Delacroix: « Natura e monotonă. Ce cer e în infernul lui Delacroix? E din imaginația lui, nu din natură! » Despre pictura lui Courbet, din opera căruia putuse contempla la Luvru în anii aceia un important ansamblu (*Înmormîntarea de la Ornans*, *Autoportret*, *Peisagii de pădure* și *Marine* etc.), păstra o amintire care-l îndemna ades să-și exprime admirația ⁶⁷. Jean-François Millet trebuie apoi să fi solicitat interesul lui Luchian, fie cu operele sale de la Louvre și Luxembourg, fie cu cele care apăreau în magazinele negustorilor de tablouri. Că a fost atras de opera acestuia nu demonstrează numai un document ca desenul (colecție particulară) ce reproduce, desigur după o gravură, celebrul *Le Semeur*, dar și acea calitate a luminii nîse de seară atît de proprie pastoralilor lui Millet, de care pe bună dreptate apropia Al. Busuioceanu unele pasteluri bucolice ale lui Luchian ⁶⁸. De asemenea, nu poate fi trecut cu vederea nici Corot, în ale cărui peisaje de la Louvre sau în cel de la Luxembourg Luchian trebuie să fi fost atras de indicibila delicatețe a luminii, infiltrată ca o vibrație prețioasă în toate penumbrelor mișcătoare ale naturii, ce va fi surprinsă și de ochiul său cu o evidentă afinitate de sentiment: în însemnările lui Cioflec figurează mențiunea chiar a unei copii după Corot. Fără ecouri directe în operă, interesul lui Luchian pentru arta marilor maeștri din muzee, de la venețieni la Delacroix, Courbet și Corot, vădește nu numai, în chip general, orizonturile culturii sale picturale, dar precizează și direcțiile gustului său orientat spre tradiția romantică și realistă a viziunii picturale moderne. În plus, el afla în studiul picturii maeștrilor un sprijin în descoperirea propriei personalități. Căci asemenea unui Seurat, care declara lui Verhaeren că « s-a descoperit studiind pe alții », Luchian afirma: « Abia după ce cunoști bine pe alții, începi să bagi de seamă ce e cu tine » ⁶⁹.

După Luvru, celălalt muzeu frecventat avea să fie desigur Musée du Luxembourg, instalat nu de mult într-o nouă clădire, cea a vechii Orangerii. Muzeul, la care Luchian putea ajunge ușor, căci era situat în apropiere de locuințele sale de pe Bd. Saint-Michel sau din Place de la Sorbonne, era dedicat, cum se știe, producțiilor artiștilor contemporani, a căror acceptare era considerată o înaltă recunoaștere publică, deschizînd drumul spre Luvru. Dotat prin donații, dar mai ales prin achizițiile statului, muzeul oglindea firește arta saloanelor contemporane și sălile erau ocupate de pînzele unor glorii ale vremii, cele mai multe obtenebrate azi de o meritată uitare. Chaplin, Bonnat, Henner sau Carolus Duran, Bonvin, Meissonier sau Tassaert, Delaunay, Robert-Fleury sau Gaillard ofereau contemplației vizitatorilor exemple eminente ale artei academice, ale gustului oficial și, în acest sens, tinerii ce studiau pictura puteau afla la Luxembourg repere utile pentru cucerirea favorurilor oficiale. Cu greutate se strecurase aici de curînd *Le Pêcheur* al lui Puvis de Chavannes și ca un act revoluționar fusese considerată intrarea *Olympiei* lui Manet, tabloul care stîrnise neuitatul scandal la Salonul din 1865 și era considerat nu numai capodopera artistului, dar și una din operele reprezentative ale viziunii picturale moderne. Achiziționată în 1889 prin subscripția unui grup de pictori, literați și amatori, la inițiativa lui Monet, și dăruită statului, *Olympia* lui Manet era expusă, după o obstinată împotrivire, abia în noiembrie 1890 și presa ținea să semnaleze că « sa présence n'a motivé aucun incident » ⁷⁰. Cercurile oficiale păreau a-ncepe atunci să-și dea seama de existența impresionismului, care însă pătrundea greu în muzeul recunoașterii oficiale: astfel, abia în 1892 era achiziționat (probabil în urma succesului manierei așa-zise «ingresque» a pictorului) un tablou

⁶⁷ Însemnări Cioflec, I, 14, 20; II, 5, 33; III, 1. În monografie, p. 31).

⁶⁸ AL. BUSUIOCANU, *Cronica Artei. Luchian*, în *România*, 18 martie 1939.

⁶⁹ Însemnări Cioflec, III, 1.

⁷⁰ JUSTIN LUCAS, în *La Revue Encyclopédique*, 1891, col. 457.

reprezentativ pentru arta lui Renoir din 1888, *Jeunes filles au piano* și tot atunci, *L'Atelier de Batignolles* al lui Fantin-Latour, din 1870, înfățișând câțiva pictori din « noua școală a lui Manet », grupați în jurul acestuia. Luchian, care mărturisea mai târziu, cum vom vedea, graba cu care ar fi alergat să vadă « noile săli cu impresioniștii » de la Luxembourg, e de presupus că a fost atras aici de noutatea viziunii picturale ce o putea descifra în aceste opere. Nimic nu trădează, în spusele sau în opera sa, interes pentru maniera vreunuia din pictorii celebrați ai zilei, așa cum, de pildă, aveau să se orienteze câțiva din ceilalți tineri pictori români ce se aflau tot atunci la Paris, ca Artachino, ce-și mărturisea admirația pentru Châplin sau Bonnat⁷¹, ca un Serafim care avea să-l pastîșeze constant pe Henner, sau ca Simonide, doritor să emuleze cu « les grandes machines » ale pictorilor academici.



Fig. 4. — O expoziție la Durand-Ruel. (Din volumul Gauguin, Paris, Hachette, 1960, p. 226).

Mai mult decît la muzeul Luxembourg, Luchian avea să caute desigur pictura contemporană prin expoziții, care au constituit, după propria-i mărturisire, cea de-a doua « școală » a sa din străinătate. Abundența expozițiilor caracteriza viața artistică pariziană din acei ani, ultimul deceniu al secolului fiind într-adevăr cel al unui excesiv « grouillement » pictural⁷². « Jamais on n'a vendu tant de tableaux — exclama în 1891 arhitectul Maurice Du Seigneur — on n'a élevé tant de statues <...>, jamais aussi à aucune époque il ne s'est produit une pareille éclosion de peintres... »⁷³. Iar Octave Mirbeau, activ critic de artă în acei ani, unul din primii și strălucitorii sprijinitori ai artei lui Van Gogh și Gauguin, exclama în 1892: « Que d'expositions de peinture! que de ventes de peinture! A peine si une finit que l'autre commence. Chaque jour, chaque heure, chaque minute fournissent les leurs... ». Înmulțirea peste măsură a expozițiilor, devenite (în stilul ades violent al lui Mirbeau) « les grandes vomitoires de l'universelle médiocrité », și a vînzărilor de tablouri, « où s'étaient si crûment l'inexprimable mauvais goût », toată această « promiscuitate » nu putea decît să dăuneze artei adevărate, greu de recunoscut « dans ce pêle-mêle assourdis-

⁷¹ V. mai sus, nota 13.

⁷² Expresia e a lui GEFROY, *Articles de Paris*, 5 janvier 1892, în *La Vie Artistique*, II^e série, Paris, 1893, p. 354—

355 (unde fenomenul e semnalat și descris).

⁷³ MAURICE DU SEIGNEUR, *op. cit.*, p. 220.

sant »⁷⁴. Înțelegem că în condițiile unei atât de agitate și confuze vieți artistice⁷⁵, un pictor ca Luchian, care venea dintr-un mediu artistic destul de rarefiat ca cel al Bucureștiului din jurul lui 1890 (solicitând interesul mult mai puțin ca, de pildă, cu aproximativ douăzeci de ani în urmă, la apariția lui Grigorescu, lucru ce nu rămânea atunci neremarcant și deplorat de unii cronicari) și care, temperamental, era animat de curiozitate și de dorința de a cunoaște, se putea simți dezorientat, mai ales că scurta ședere la Paris nu i-a dat putința de a medita și de a-și confrunta impresiile, de a-și limpezi adeziunile și consonanțele. De aceea opera lui de început va fi atât de eterogenă, va reflecta deseori o concepție echivocă sau va jertfi unui gust facil și chiar comun ilustrativ. Trăind atât de puțin în mijlocul vieții artistice pariziene (mai puțin decât oricare alt pictor de seamă român), nimic mai firesc deci ca Luchian să reflecte în primele sale opere dificultățile orientării în contradictoria viață artistică pariziană de la sfârșitul secolului, ca și unele din confuziile inerente gustului artistic destul de ambiguu al acestei perioade. Evocarea ambianței artistice a Parisului din ultimul deceniu al secolului, în lipsa unor referințe directe asupra contactelor, ne poate oferi determinări prețioase pentru conturarea formației lui Luchian. Desigur, primele expoziții pe care a trebuit să le viziteze la Paris au fost Saloanele, care se deschideau la 1 mai al fiecărui an. Organizarea și controlul Saloanelor oficiale aparțineau din 1881 « Societății artiștilor francezi », grup închis, dominat de membrii Institutului, de profesorii de la Beaux-Arts, sprijiniți și onorați de favorurile pe care statul continua să le acorde: achiziții de opere, comenzi, recompense, burse de călătorie. Aceștia și elevii lor transformaseră Saloanele într-un fel de « fêtes de famille », la care invitau publicul burghez « irrémédiablement obtus à toute compréhension de l'œuvre d'art »⁷⁶. O sciziune provocată în 1890 de nemulțumiri în legătură cu împărțirea recompenselor duse la desprinderea unui grup, având în frunte pe Meissonier și Puvis de Chavannes, care înființaseră o nouă « Société Nationale des Beaux-Arts », al cărei salon se deschidea în *Palais de l'Industrie* din Champ-de-Mars, o dată cu cel din Champs-Élysées, întrunind un număr destul de important de pictori. Fără juriu și fără recompense, această expoziție nu era mai puțin manifestarea unei societăți închise, devenind de fapt a doua expoziție oficială, deschisă festiv, ca și cealaltă, de președintele republicii, dizidenții apărând opiniei publice ca membrii aceleiași familii⁷⁷. « L'Institut du Chic », cum numea Salonul din Champ-de-Mars Gustave Geffroy, reluând o veche expresie comentată de Baudelaire⁷⁸, nu putea fi considerat superior institutului « du Poncif ». Mai numeros era aici numărul celor care căutau să profite de descoperirile impresioniste (cel mai de seamă dintre toți fiind mult celebratul Albert Besnard), transportându-le în « couleurs sans danger », încît cu drept cuvînt se putea aplica acestui salon formula lui G. Bazin « l'école académique de Manet et de Courbet »⁷⁹. Cu toate tendințele sale « realiste » și « moderniste », Salonul din Champ-de-Mars rămînea în fond un conglomerat eclectic de talente disparate⁸⁰,

⁷⁴ OCTAVE MIRBEAU, *Etre peintre*, în *Echo de Paris*, 17 mai 1892, republicat în *Des Artistes*, cit., p. 154.

⁷⁵ Între 1885 și 1895, poate în urma diseminării complexelor influențe ale impresionismului, după ce acesta se stinsese ca mișcare artistică propriu-zisă, se poate observa în pictura franceză o proliferare de curente, care se succedă grabnic, cele mai multe de o viață scurtă, cu toate veleitățile unor programe teoretice riguroase. Se perindă astfel: neoimpresionismul, sintetismul (simbolismul), nabismul, intimismul, rosi-crucianismul, primitivismul puvisian, decorativismul art-nouveau etc. Mărturiile unor contemporani sînt în această privință concludente: « On a déjà vu se bousculer deux ou trois écoles — scria în 1891 Ed. Rod (*Salon de 1891*, în *Gazette des Beaux-Arts*, XXXIII (1891), tom. 5, p. 449) — car en ce siècle-ci les idées vont vite, et chaque génération en consomme plusieurs etc. ». Iar în 1892, EDM. POTTIER (*Les Salons de 1892*, *ibidem*, XXXIV (1892), t. 5,

p. 440) vorbea despre « l'agitation profonde où vit l'art contemporain et où tout semble disparate et confus ». « Anii 1889–1895 — își va aminti Maurice Denis — au fost ani decisivi, de muncă, de teorii, de efervescentă » (*L'époque du symbolisme*, *ibidem*, mars 1934, p. 172).

⁷⁶ GERMAIN BAZIN, *Le Salon de 1830 à 1900*, în *Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, Roma, 1956, vol. II, p. 121–122.

⁷⁷ Cf. CH. YRIARTE, *Le Figaro — Salon*, 1892, p. 62.

⁷⁸ GUSTAVE GEFFROY, *Salon de 1892*, republicat în *La Vie Artistique*, II^e série, 1893, p. 269.

⁷⁹ G. BAZIN, *op. cit.*, p. 122.

⁸⁰ Asupra dizidenței și caracterului noului Salon, v. ARSÈNE ALEXANDRE, *Les Arts français à l'âge critique. Les Salons de 1889 à 1900*, în *Gazette des Beaux-Arts*, 1934, p. 3; despre eclecticismul său contradictoriu și vanitatea tendințelor moderniste v. și JACQUES-ÉMILE BLANCHE, *Les arts*

cu totul îndreptat, ca și cel vechi, spre trecut, fără a include vreuna din direcțiile fecunde ale dezvoltării artei moderne.

Luchian a putut viziona la Paris, în mod cert, Saloanele din 1891, pe cele din 1892 – când voia să expună la mai exigentul Salon din Champs-Élysées – e puțin probabil că le-a putut vedea, iar la începutul lui iunie 1893 era în țară⁸¹. Răsfoind reproducerile tablourilor de la saloanele din acei ani, îți poți da seama că ceva din anecdotica mărunță a imaginilor în « plein-air » care vulgarizau lumea figurativă a impresionismului transpare în câteva din puținele opere ale lui Luchian de la Paris (*Pe malul mării*, *Decavată la curse* sau cea păstorită de capre în preajma unei ape). Într-adevăr, în Saloanele de atunci, criticii puteau remarca renunțarea la artificii de compoziție ale vechiului academism: « Plus de toiles kilométriques; plus de sujets dans le sens banal et coupable du mot »⁸². Se înmulțiseră motivele simple – figurile în peisaj, compozițiile cu subiecte familiare –, acestei simplificări a motivului corespunzându-i o observare mai atentă a naturii. În această nouă preferință pentru dimensiunile cotidiene ale motivului pictural se putea recunoaște o aderare tacită la câteva din principiile îndelung combătutului impresionism, datorită căruia și atmosfera pînzelor din Saloane devenise treptat mai luminoasă, desenul brutal fusese înlocuit prin calculul savant al valorilor, paletele își îmbogățiseră limpezimea cromatică și nuanțele. Era acesta de fapt rezultatul unui lung și lent proces de infiltrare în viziunea academicilor a cuceririlor cromatismului impresionist, proces semnalat la răstimpuri de critica vremii⁸³, care în 1885 ajungea la observația « qu'on ne voyait plus que des tableaux « lumineux » et des ombres violettes », iar, mai târziu, prin Emile Zola, se arăta îngrozită de abuzul tașist al reflexelor, de adevărata « demență » la care putuse conduce « teoria » impresionistă⁸⁴. Impresionismul se degradase de fapt într-o modă, într-un mijloc superficial și facil de a exprima agreabilul senzorial, urmărind încântarea minoră a ochiului. E ceea ce sesiza cu suspiciune îndreptățită Roger Fry, prezent la Paris în 1892–1893: « ... we shall have a bad time that Impressionism is being boomed as a fashionable thing for young ladies who sketch. . . it will be taught in the Academies soon, and then it's the devil »⁸⁵. Dar anii din jurul lui 1890 au însemnat pentru impresionism nu numai cei ai acceptării sale definitive în academii, dar și cei ai reacției împotriva viziunii sale analitice și senzoriale, reacții ce duceau la afirmarea unor noi concepții ale formei prin arta unor Seurat sau Gauguin. Ceea ce însemna că în acea perioadă ce a coincis cu șederea lui Luchian la Paris, impresionismul, încetînd de a mai fi o simplă mișciare artistică, devenise pe nesimțite un idiom primordial, de la care trebuia să pornească or ce nou limbaj figurativ, estetica să rămînînd implicită chiar și în acele curente ce se declarau potrivnice. Cum a demonstrat Pierre Francastel, acesta a fost un moment important în istoria artei: definirea impresionismului în conștiința istorică drept o transformare radicală a

plastiques (sous la Troisième République), Paris, 1931, p. 162–165. De asemenea TEODOR DE WYZEWA, *op. cit.*, p. 330 și urm.

⁸¹ Între 16 martie, dată la care împrumuta acei 5 000 de lei aur « pentru continuarea studiilor », și 3 septembrie 1892, cînd semna actul de vînzare al casei din Popa Soare, se va fi întors Luchian la Paris? E puțin probabil. Iar în mai 1893 s-ar mai fi putut afla la Paris, dacă cele patru tablouri pe care le expunea în martie la Cercul artistic vor fi fost expediate de peste hotare. La 14 iunie 1893 semna actul de vînzare al moșiei Jugureanu, ceea ce presupune o prezență mai timpurie în țară.

⁸² ED. ROD, *art. cit.*, p. 448. Observații similare la EDM. POTTIERS, *art. cit.*, I, p. 441–442.

⁸³ Cf. LIONELLO VENTURI, *Archives de l'Impressionnisme*, Paris, 1936, vol. I, p. 54–55.

⁸⁴ Cf. MAURICE DENIS, *Le Soleil*, în *L'Ermitage*, 15 décembre 1906, în vol. *Théories (cit.)*, p. 219; EMILE ZOLA,

La Peinture, în *Le Figaro*, 2 mai 1896, în vol. E. ZOLA, *Les Salons*, éd. C. Hemmings et Niess, Genève, 1959, p. 283. O mărturie în acest sens aducea și un român, C. IONESCU-GION, care, făcînd în stilul său « literar-patologic » cronică Salonului parizian din 1882, reproba excesul tonalităților convenționale de origine impresionistă (*Correspondență pariziană. Salonul 1882*. IV, în *Binele Public*, 20 mai 1882). În anul următor însă, Delavrancea, un alt ireductibil adversar al impresionismului (îl respingea cu violență și anacronic și în 1910, într-o scrisoare către fiica sa Cella, facsimilată în *Arta și tehnica grafică*, caietul 9, septembrie–decembrie 1939, p. 14), se bucura pîrîndu-i-se a nu observa în pinzele din Salonul parizian influența nocivă a manierei impresioniste (*art. cit.*).

⁸⁵ Scrisoare către sora sa Margit din 20 septembrie 1893, cit. de PHILIP TROUTMAN, *Roger Fry Painter*, în *Vision and Design. The Life, Work, Influence of Roger Fry*, London, 1966, p. 12.

experienței optice, în cadrul unei noi « structuri, unei forme-tip a spiritului »⁸⁶. Și e interesant de constatat că atitudinea lui Luchian față de impresionism, așa cum ea se va defini mulți ani după aceea, presupune participarea sa la acest moment al acceptării impresionismului ca un nou mod de viziune, ca o nouă cultură artistică, ca fundament necesar al oricărei dezvoltări ulterioare a artei.

Posedăm un document care, cum vom vedea, demonstrează peremptoriu interesul acut al lui Luchian față de impresionism în anii parizieni: însă numai două opere din acești ani cuprind detalii ce trădează acest interes ; și abia după câțiva ani, în țară, în 1897–1898 și apoi în 1902–1904 se pot semna în operele sale contingențe cu sensibilitatea și factura impresionistă. Lucru ce arată că Luchian nu s-a grăbit să adopte impresionismul ca pe o nouă modă a Saloanelor sau ca pe un simplu procedeu tehnic apt să exprime fascinația spectacolelor schimbătoare ale naturii. L-au ferit de aceasta desigur atât facultățile sale de asimilare, mai curînd lente, cît și aptitudinile specifice modului său de viziune, care-l îndreptau instinctiv spre anume coordonate ale viziunii postimpresioniste. Așa cum întreaga sa evoluție laborioasă și originală va demonstra, nu încapă îndoială că în străfundurile conștiinței sale sălășluia convingerea latentă a necesității unei expresii personale și de aceea n-a căutat să imite, ci a acceptat o influență numai atunci cînd s-a socotit capabil, extrăgîndu-i elementele fecunde, să-i creeze el însuși substanța. Dacă felul său de a simți și forma sa vor depăși impresionismul, cum, pe bun temei, s-a arătat⁸⁷, pentru a înțelege sensul intim al picturii lui Luchian nu trebuie pierdut din vedere că această depășire a avut loc printr-o asimilare organică a experienței și esteticii impresioniste⁸⁸.

Într-o scrisoare din 1906 către Virgil Cioflec, Luchian narează un vis care l-a smuls pentru o clipă din agresiunea mizeriilor cotidiene: « Coboram pe Bd. St.-Michel, vesel că pot să merg și eu ca toată lumea și mă minunam și nu-mi venea să cred, cum de pot, așa de-o dată, să mă strecur atît de iute prin mulțimea asta enormă de oameni și trăsurî. Mă duceam spre muzeul Luxembourg cu o nerăbdare grozavă, să văz noile săli cu impresioniști »⁸⁹. Aceste « noi săli cu impresioniști » de la muzeul Luxembourg nu erau decît acea mică sală adiacentă celei a sculpturii, « strîmtă, urîtă și cu lumină neprielnică » (Pissarro) în care era în sfîrșit expusă o parte din colecția de picturi impresioniste lăsate statului în februarie 1894 de Gustave Caillebotte, pictor amator, prieten și sprijinitor al impresioniștilor. Intrarea într-un muzeu a acestui ansamblu impresionist stîrnise un adevărat scandal în viața artistică pariziană, cu polemici care au durat trei ani, continuînd chiar și după înfrîngerea înverșunatei opoziții a academicilor și deschiderea noii săli în ianuarie 1897⁹⁰.

E puțin probabil ca Luchian să fi mers din nou la Paris după 1893, o singură sursă, încă neconfirmată, făcînd aluzie la o călătorie în toamna lui 1895⁹¹ și, de altfel, în scrisoarea

⁸⁶ PIERRE FRANCASTEL, *La fin de l'impressionnisme. Esthétique et causalité*, în *Problems of the 19th and 20th Centuries... Acts of the XXth International Congress of History of Art*, vol. IV, Princeton, 1963, p. 128–133.

⁸⁷ O. W. CISEK, *Luchian și depășirea impresionismului*, în *Revista Fundațiilor*, septembrie 1946.

⁸⁸ Am analizat pe larg în altă parte relațiile lui Luchian cu sensibilitatea și estetica impresionistă (THEODOR ENESCU, *Luchian et les origines de l'esprit moderne dans la peinture roumaine*, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, IV (1967), p. 27–35.

⁸⁹ Scrisoare din 30 octombrie 1906 către V. CIOFLEC, la T. ENESCU, *Date noi și precizări* (cit.), p. 237.

⁹⁰ *Musée National du Luxembourg. Catalogue sommaire*, Paris, II^e supplément (janvier 1897), p. 9–11: *Legs Caillebotte*. Asupra istoriei donației Caillebotte, v. GERSTL MACK, *Vie de Cézanne*, tr. de l'anglais par Nancy Bowens, Paris, <1938>, p. 282–288; GERMAIN BAZIN, *Trésor de l'impressionnisme au Louvre*, Paris, 1958, p. 43–47 (citînd teza de

la École du Louvre a d-rei MARIE BÉRHAUD, *Gustave Caillebotte, son œuvre et sa collection*); JACQUES LETHÈVE, *La triste histoire du legs Caillebotte*, în *Impressionnistes et Symbolistes devant la presse*, Paris, 1959, p. 146–149; v. și pamfletul contemporan al lui OCTAVE MIRBEAU, *Le Legs Caillebotte et l'État*, în *Le Journal*, 24 décembre 1894 (retipărit în *Des Artistes*, cit., p. 123–128). De asemenea JOHN REWALD, *The History of Impressionism*, IInd Ed., New York, 1961, p. 570–572. Recent, HENRI PERRUCHOT, *L'Affaire Caillebotte*, în *Jardin des Arts*, juillet–août 1966, p. 56–63, rezumă datele cunoscute cu reproduceri de opere.

⁹¹ Notifiă în *Voința Națională* (10/22 octombrie 1895), anunțînd expoziția lui Luchian și Artachino, «înaintea plecării lor la Paris», precizare absentă din alte ziare. Confirmarea acestei călătorii ar putea explica interesul arătat de Luchian «afacerii Caillebotte», care în acel an agita presa și atmosfera artistică pariziană. Prezența picturii la București e atestată în februarie–iunie 1897; în septembrie, semna contractul pentru biserica din Tulcea. În 1898–1900, el poate fi urmărit lună de lună în țară.

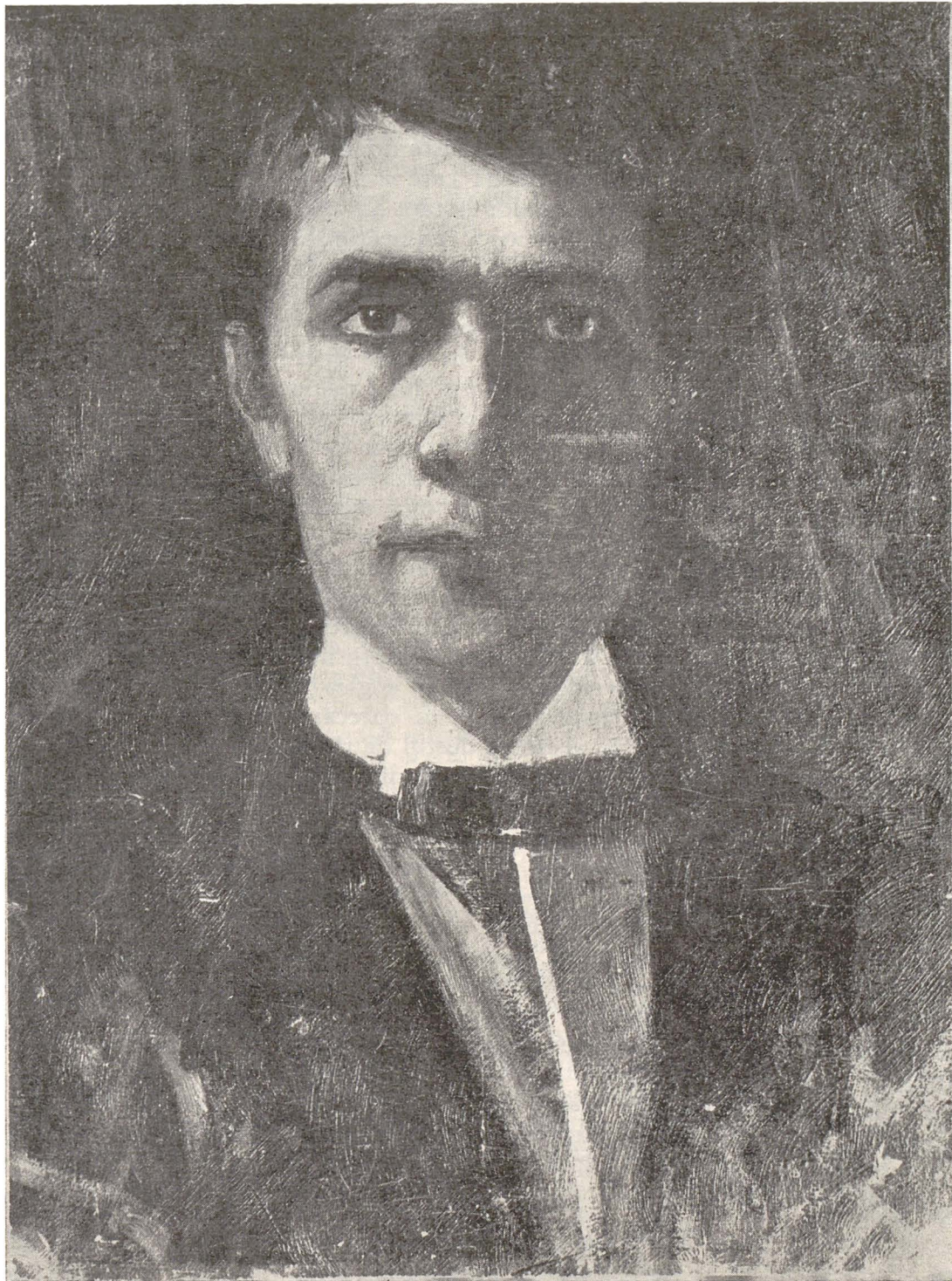


Fig. 5.—Șt. Luchian, Autoportret (Atribuit perioadei pariziene). Ploiești, Muzeul de Artă.
Fotografia N. Ionescu.

respectivă el vorbește de «locurile astea, pe care cu 14 ani în urmă le cunoscusem atât de bine», ceea ce confirmă ca ultim an de ședere la Paris 1893. Visul său, chiar compus, trebuie deci interpretat nu ca evocarea nostalgică a unui episod cu intensitate trăit, ci ca o tipică compensație onirică a unei vechi dorinți refulate. El arată în fond că Luchian, după părăsirea Parisului, a continuat să se intereseze de evenimentele vieții artistice franceze și de departe a urmărit soarta pînzelor impresioniste donate de Caillebotte și desigur a dorit să poată contempla într-un muzeu acea pictură care a nutrit aproape exclusiv entuziasmul său de tînăr artist, febril în explorarea noilor hotare ale picturii. Cert este deci că Luchian la Paris a căutat să vadă cît mai multă pictură impresionistă, continuînd, departe, în țară, să mediteze și să se informeze asupra ei. Și e posibil ca însuși evenimentul, atât de mult dezbătut în lumea artistică, al acceptării colecției Caillebotte la Luxembourg să fi determinat o recrudescență a interesului său pentru impresionism căci, în mod curios, tocmai în anii imediat următori lui 1897 (mai precis chiar în unele opere expuse în februarie 1898 la expoziția «Ileanei») se poate observa în opera lui Luchian o aprindere cromatică și o violență de tușe ce nu erau întîlnite mai înainte. Pictorul trebuie să fi auzit de impresionism încă din țară, interesul său în acest sens fiind suscitât de acuzațiile de impresionism care i se aduceau lui Grigorescu în 1885 de către unii cronicari, ca C. Ionescu-Gion și C. Bălăceanu⁹². Atitudinea criticii jurnalistice față de impresionism a fost la noi ostilă și chiar batjocoritoare, ani de-a rîndul, începînd din 1880, de la articolul lui I. M. despre Ion Andreescu, din *Pressa*, pînă la stupidele deriziuni ale unor C. Ionescu-Gion și Delavrancea, care făceau în 1882 și 1883 cronicile Saloanelor pariziene, și pînă tîrziu, în 1894 și chiar 1898, cînd impresionismul lui Luchian avea să fie interpretat ca lipsă de studiu: atitudine care în fond era generală în Europa (cu oarecare excepții în privința Germaniei), exemplare fiind de pildă în acest sens reacțiile gustului public englez⁹³. Printre elevii de la Belle-Arte trebuie însă că se vorbea despre impresioniști cu oarecare curiozitate, de vreme ce încă din 1883, Delavrancea socotea faima acestora destul de răspîndită («... mai toți am auzit vorbindu-se de «impresioniști»⁹⁴). Cît despre mediul artistic întîlnit la Paris, la Julian, dacă mai înainte, în jurul lui 1887, Maurice Denis își amintea chiar pe cei mai îndrăzneți a fi ignorat complet «le grand mouvement qui sous le nom d'impressionnisme venait de révolutionner l'art de peindre», rămînînd la admirația gloriilor derizorii ale Saloanelor⁹⁵, mai tîrziu, în 1895, Lucien Pissarro vorbea de vechii elevi de la Julian reveniți în Anglia ca de niște «champions impressionnistes», utili vulgarizatori ai curentului⁹⁶. Mai ales printre străinii studiînd la Julian putea fi surprinsă curiozitatea de a cunoaște impresionismul. Atenția asupra acestuia era atrasă, în răstimpul imediat următor sosirii lui Luchian la Paris, de cîteva evenimente, după ce în acei ani aprecierile favorabile se înmulțiseră, iar critica sancționase valoarea istorică a mișcării și încercase să definească personalitatea principalilor ei reprezentanți⁹⁷, deși publicul larg nu fusese cîștigat⁹⁸, iar cercurile oficiale se declarau neconținut ostile, pînă tîrziu, către 1900⁹⁹. După o încercare, în 1890, eșuată, de a organiza o nouă expoziție a impresioniștilor (ultima avusese loc în 1886), Durand-Ruel deschidea în martie 1891 o expoziție la New York, cu picturi de Monet, Sisley și Pissarro, expoziție al cărei succes total se bucură de un mare ecou la Paris¹⁰⁰. Cu cîtva

⁹² V. prima parte a acestui studiu în S.C.I.A., XII (1965), nr. 2, p. 275 și 280.

⁹³ Asupra reacțiilor gustului public european și în special ale celui englez față de impresionism în anii 1883–1905, v. DOUGLAS COOPER, *Introduction la The Courtauld Collection. A Catalogue...* by..., London, 1954, p. 23–28, 43, 69–72.

⁹⁴ ARGUS < = DELAVRANCEA >, *Salonul 1883, Pictura, I* (cit.).

⁹⁵ MAURICE DENIS, *L'Influence de Paul Gauguin*, în *L'Occident*, octombrie 1903, repr. în vol. *Théories*, cit., p. 166.

⁹⁶ Scrisoare a lui Lucien Pissarro din Londra, 18 februarie 1895, în CAMILLE PISSARRO, *Lettres à son fils Lucien*, Paris, 1950, p. 367–368.

⁹⁷ Cf. LIONELLO VENTURI, *Les Archives de l'Impressionnisme*, Paris-New York, 1939, I, p. 91–92.

⁹⁸ Se citează, de pildă, cazul unui tablou de Monet, expus în 1891 (an în care totuși o expoziție a sa era bine primită), în vitrina magazinului Goupil și care a trebuit să fie retras din cauza vacarmului ce-l provocase (HANS HUTH, *Impressionism comes to America*, în *Gazette des Beaux-Arts*, aprilie 1946, p. 226).

⁹⁹ Cf. GERMAIN BAZIN, *op. cit.*, p. 47–51.

¹⁰⁰ Cf. JOHN REWALD, *Postimpressionism...* (cit.), p. 460–461; pentru impresionismul în perioada 1889–1893, v. și cap. XV (*The years after 1886*) din J. REWALD, *The History of Impressionism*, cit., p. 547–572.

timp înainte, comentînd expunerea *Olympiei* lui Manet la Luxembourg, presa aducea din nou în memorie valorile viziunii inovatoare a impresionismului și nu mult după aceea va sancționa succesul neașteptat al unei expoziții, cu un conținut oarecum programatic, a lui Monet. Tot atunci, în 1892, apărea prima istorie a impresionismului (Georges Lecomte, *L'Art impressionniste d'après la collection privée de M. Durand-Ruel*). Dar cu toate sugestiile mediului artistic înconjurător, e mai firesc de presupus că Luchian a fost atras de impresionism prin acea putere de captare ce o are conștiința unei revelații personale, prin valoarea de entuziasm a descoperirii proprii.

Primele contacte cu pictura impresionistă au fost desigur expozițiile. Astfel, în 1891, Luchian putea vedea în galeriile Durand-Ruel, între 9 și 17 martie, o expoziție Boudin, peisagistul precursor al impresioniștilor, iar între 4 și 16 mai, tot acolo, o expoziție a lui Monet, în care acesta prezenta o serie de 15 variante pe tema *Căpițelor*, pictate la diferite momente luminoase ale zilei: opere care, îndepărtîndu-se de echilibrul primei viziuni impresioniste, prevesteau exaltarea cromatică de mai tîrziu a fauvismului. Tot în 1891, și tot la Durand-Ruel, putea vedea o expoziție Mary Cassatt și Camille Pissarro, acesta din urmă expunînd desene, guașe, acuarele și pasteluri înfățișînd țărani și țărance la lucru ¹⁰¹. Iar în iulie, în micile săli ale aceluiași Durand-Ruel avea loc o expoziție, cu opere din anii 1890–1891, a lui Renoir ¹⁰², pictor despre care Luchian se spune că vorbea mai tîrziu cu entuziasm, punîndu-l alături de cei mai mari maeștri ¹⁰³. Dar expoziția mai importantă, retrospectivă, din mai anul următor a aceluiași, n-a mai putut-o vedea, aflîndu-se atunci în țară. Văzuse însă poate pînă la plecare, ce survenea între 10 și 15 februarie 1892, o importantă expoziție a lui Pissarro, deschisă la Durand-Ruel, la 1 februarie, și cuprinzînd opere din toate fazele evoluției pictorului: lucru ce permitea criticii contemporane să scoată în evidență cum artistul, de la realismul cel mai scrupulos, ajunsese la o viziune armonioasă, la o reprezentare compusă a naturii, ce se întîlnea cu preocupările decorative ale generațiilor mai tinere ¹⁰⁴. Lipsind de la Paris, nu vedea expoziția de mare succes a seriei *Plopilor* a lui Monet, nici cea din mai 1892, de la Boussod și Valadon, din Montmartre, a Berthei Morisot; dar, după întoarcerea la Paris, putuse vedea o interesantă expoziție a lui Degas, prezentînd 30 de peisaje rurale, motiv rar în opera marelui pictor, nemaicultivat din 1869: erau «schîțe fugare în pastel, adevărate impresii în culori» ¹⁰⁵, pe care critica le elogia pentru capacitatea lor de a sintetiza anumite impresii, apărînd, mai curînd decît reprezentări ale naturii, adevărate «états d'âme évoqués» ¹⁰⁶. Aceste schîțe, desigur «not really typical of his work at that time» ¹⁰⁷, sugerează cu formele lor de un naiv primitivism surprinzătoare apropieri de anume peisaje în pastel ale lui Luchian, îndeosebi de cîteva schîțe din seria *Brebului* ¹⁰⁸. Nu e vorba nicidecum de vreo transmitere, de ceea ce se cheamă, în studiul comparatist, relație de contact. Dincolo de influență, asemenea paralelism izbitor confirmă încă o dată capacitatea lui Luchian de intuiție simultană modernă, afinitatea sa spontană cu cele mai rafinate forme ale sensibilității moderne, ale modurilor acesteia de expresie sintetică și simbolică. Luchian desigur trebuie să fi văzut la Paris și alte opere ale lui Degas, cu al cărui fel de a compune nu o dată va dovedi contingențe. Motivul curselor de cai, prezent în opera sa încă din anii parizieni, nu poate fi străin de asemeni de sugestii din compozițiile lui Degas ¹⁰⁹. Desigur pictorul, frecventînd asiduu expozițiile, a putut vedea la Paris picturi impresioniste și în numeroasele magazine de tablouri, din rue Laffitte, nu departe de atelierul lui Julian din Faubourg St.-Denis,

¹⁰¹ *La Revue Encyclopédique*, 1891, col. 441–456.

¹⁰² Consemnată într-o scrisoare din 14 iulie 1891 a lui Pissarro. (Neavînd la îndemînă ediția franceză, cităm după CAMILLE PISSARRO, *Briefe*, Berlin, 1965, p. 140.)

¹⁰³ *Însemnări Cioflec*, II, 5.

¹⁰⁴ RAOUL SERTAT, *Expositions à Paris*, în *Revue Encyclopédique*, 1892, col. 886.

¹⁰⁵ CAMILLE PISSARRO, *op. cit.*, p. 153 (scrisoare din 2 octombrie 1892).

¹⁰⁶ RAOUL SERTAT, *Petits Salons*, în *Revue Encyclopédique*, 1 février, 1893, col. 76.

¹⁰⁷ JOHN REWALD, *op. cit.*, p. 566.

¹⁰⁸ Peisajele lui Degas, unele datate 1880–1890, altele 1890–1893, reproduse în P. A. LEMOISNE, *Degas et son œuvre*, Paris, 1946 (Catalogue nos 632–635, 1034, 1212).

¹⁰⁹ Pentru relațiile dintre pictura lui Luchian și opera lui Degas, v. THEODOR ENESCU, *op. cit.*, p. 46–47.

sau din rue Le Pelletier, sau în sfârșit din Montmartre. Prin vitrinele și în galeriile multora din aceste magazine erau expuse atunci temporar spre vânzare tablouri impresioniste, dar cea mai bogată colecție putea fi văzută la Durand-Ruel, care era totdeauna bucuros să arate asemenea opere tinerilor pictori, participând la entuziasmul lor. Două mărturii în acest sens ne sînt aduse, de pildă, de doi pictori străini ce se aflau în jurul lui 1890 la studii la Paris: « Old Monsieur Durand-Ruel, his son and assistants — își amintește W. Rothenstein — would always allow us artists to indulge in their treasures. Most of the work of the older generation of Impressionists passed through their hands. Their gallery, between the rue Le Pelletier and the rue Laffitte, was to me a kind of second Louvre »¹¹⁰. Un pictor ca Luchian, care mărturisea entuziasmul său pentru impresioniști în timpul anilor petrecuți la Paris, nu va fi ignorat locurile notorii unde puteau fi văzute atunci operele acestora și în primul rînd galeriile lui Durand-Ruel. Și tot prin magazinele de tablouri sau la diferite vânzări va fi văzut Luchian tablouri de Manet, pictorul cu care viziunea sa prezintă cele mai multe contingente și a cărui întâlnire rămîne bogată în semnificații pentru interpretarea operei sale.

¹¹⁰ W. ROTHENSTEIN, *op. cit.*, vol. I, p. 71; HERMANN SCHLITGEN (*op. cit.*, p. 200—201) se oprește îndelung asupra importanței ce o prezentau descoperirea și frecventarea magazinului lui Durand-Ruel pentru tinerii artiști dornici să cunoască pictura impresionistă, primiți aici cu multă sollicitudine: « Immer und wieder ging ich zu Durand-Ruel. Damals fielen noch die paar Leute auf, die Interesse an dieser Kunst fanden. Deshalb wurde ich bald als ein Intimer

und Eingeweihter empfangen, als ich dort erschien. Man führte mich in die Kammern wo die unverkauften Bilder aufgestapelt waren, und die freundlichen Herren zogen mit Mühe hervor, um sie mir zu zeigen. Ich konnte immer wieder sagen: « Ich kann nichts kaufen ». Mit liebenswürdigem Lächeln erwiderten sie: « Das tut nichts, es freut uns, wenn wir Ihre Freude sehen ». Ca și W. Rothenstein, H. Schlittgen studia la Academia Julian.

de AMELIA PAVEL

Dacă la capătul lecturii tratatului de estetică al lui Tudor Vianu, cititorul ar voi să reconstituie, așa cum se desprind din viziunea autorului, trăsăturile, destinația operei de artă și finalitățile actului creator, ar putea constata cu surprindere că se află în fața unei admirabile construcții de gândire care incarnează exact aceste trăsături. Subliniem faptul, pentru că ni s-a părut a caracteriza însăși modalitatea lui Tudor Vianu de a aborda problemele pe care le lua în studiu: cu spiritul de investigație și perspicacitatea analitică a omului de știință, într-o viziune de ansamblu filozofică, dar și cu disponibilitatea, vibrația afectivă și substraturile de conștiință metaforizate ale unei vocații și experiențe de artist. Au aproape un caracter de confesiune gândurile acestea, scrise în 1937: « Bunăvoința filosofiei contemporane față de formele exprimării estetice capătă dealtfel un caracter principal. Trecând cu vederea interregnul așa numitei filosofii științifice, au apărut în vremea din urmă cercetători care par a crede că formele artistice sînt absolut congeniale în filosofie. Iar dacă filosofiei se cuvine să-i cerem o acțiune asupra vieții, se înțelege ce loc trebuie să rezervăm în cuprinsul ei imaginilor poetice »¹. Numai privind în convergența acestor trei atitudini ale spiritului gândirea estetică a lui Vianu, îi înțelegem sensurile reale, raza de acțiune și, am adăuga, unicitatea profilului său în cultura noastră. Este adevărat că sub unele aspecte întâlnim și la Blaga concurența unor atitudini spirituale divergente îndeobște; le-am întâlnit și la Maiorescu, într-o pondere însă mai puțin egală: la Blaga dominînd artistul și umbrît stînd omul de știință; iar la Maiorescu sinteza constituindu-se pe coordonate sever intelectualiste, în spiritul epocii, în funcție de momentul cultural românesc și de necesitățile lui.

De aceea, pentru a putea releva mai precis contribuția originală durabilă a esteticii lui Vianu, și a o examina în lumina stadiului actual al cercetărilor și al experiențelor noastre de viață artistică, am socotit potrivit să extrag din numărul foarte mare de probleme atinse de autor doar cîteva, deosebit de importante pentru sprijinul posibil în elucidarea unora dintre întrebările care frămîntă azi pe specialiști, nu mai puțin ca pe artiști. Problemele propuse sînt cele care se concentrează în jurul:

- 1) valorii estetice;
- 2) a eteronomiei artei;
- 3) a structurii artistice și atitudinii estetice.

Cristalizarea gândirii lui Vianu în jurul acestor puncte cu vastă rezonanță teoretică s-a făcut pe calea triplu convergentă mai sus menționată și a cărei origine o descoperim tot atît de limpede în vocația spirituală, cît și în mediile culturale pe care le-a frecventat,

¹ TUDOR VIANU, *Filosofie și poezie*, Oradea, 1937, p. 79–80.

pe filieră livrescă sau în experiența de viață: pecetea netăgăduită a filozofiei germane kantiene și neokantiene unită cu experiența gândirii și artei goetheene ; suprapusă temeliilor ei solid echilibrate, experiența răscolitoare a romantismului german, contactul cu opera lui Nietzsche și cu estetismul finelui de secol — trăit de Vianu prin mediul *Literatorului* și al contactului cu Macedonski. Acestea, la rîndul lor, crescute pe terenul cultivat cu admirație și devoțiune chiar, față de tradițiile « Junimii » și față de personalitatea și metoda critică a lui Titu Maiorescu. O foarte adîncă cunoaștere a rezultatelor cercetării în domeniul esteticii și psihologiei germane, începînd de la finele secolului trecut, cu deprinderile lor metodologice stricte, excesiv de riguroase și sistematice, unită cu experiența și trăirea problematicii estetice, reprezentată în epocă și ceva mai tîrziu de Thomas Mann, de Ștefan George, iată numai cîteva din coordonatele — alese dintre cele vădit preferențiale — pe care s-au dezvoltat și s-au înlănțuit, în perioada de formație, trăsăturile personalității lui Tudor Vianu. Timpul a adăugat ceea ce organic creștea pe aceste coordonate, primit și filtrat de o conștiință culturală severă, dar care nu se opunea, în domeniul vieții ideilor, nesfîrșitei energii care le reîmprospătează, uneori pe căile cele mai neașteptate. Astfel a sesizat Tudor Vianu importanța deosebită pe care rezultatele cercetărilor de lingvistică au dobîndit-o în multe alte domenii ale științelor sociale. Studiul operei lui Leo Spitzer, a lui Wolfgang Kayser, Brice Parain, pentru a nu cita decît pe cei mai reprezentativi dintre specialiștii care și-au tratat problemele ca filozofi ai culturii în primul rînd, face parte din domeniul de preocupări care l-a absorbit în ultimele decenii și care au culminat în lucrarea sa despre metaforă, sinteză expresivă a tuturor tendințelor profunde caracteristice conștiinței de cercetător a lui Tudor Vianu. Că toate aceste preocupări se dezvoltau organic unele dintr-altele, revelîndu-se de altfel în acest mod necesitatea lor obiectivă, depășind capacitatea unei conștiințe de a intui și apoi de a ordona armonic problemele, o dovedește faptul existenței unui studiu mai vechi despre simbol (publicat în volumul *Postume*). Studiul, de pe atunci, demonstra filiația unor asemenea preocupări științifice din romantismul german, apoi din ceea ce estetismul pe plan european reținuse de acolo — uneori cu stranii contradicții — și care vor deveni ulterior, în anii apariției faimoasei cărți a lui R. Hocke (*Die Welt als Labyrinth*, 1955) aproape un loc comun al istoriei culturii, cu aplicație specială la literatură și artă, în cercetarea contemporană.

Pentru a rezuma, dacă este posibil, în puține cuvinte în ce constau acele preocupări, atît de original și adecvat reprezentate la noi de Tudor Vianu, ar trebui să spunem că, în esență, ele se referă la coincidența, din ce în ce mai frecventă, în conștiința omului contemporan, dintre fenomenul de cultură și fenomenul de viață, operîndu-se astfel transferul masiv și rațional al culturii în viață și cel, colorat irațional, al vieții, al biologicului și « visceralului » în cultură. Frînele posibile în fața primejdiilor unui asemenea aflux al iraționalului, resimțite ca atare și exprimate categoric într-un articol consacrat cubismului în 1922 ², au fost întrevăzute însă de Vianu numai prin intermediul unei terapeutici « realiste » obținute de gîndirea estetică. Realistă în sensul că ține cont de « datul » faptelor și al dimensiunii lor; terapeutică în sensul că urmărește o absorbție înalt pedagogică a forțelor iraționale în lumea valorilor culturii ordonatoare. Accentul pe care-l punea Vianu atunci cînd, în 1958, relua un punct de vedere mai vechi asupra rolului metodei psihanalitice în cultură, demonstrează o înțelegere superioară, filtrată desigur prin experiența personală, a dialecticii forțelor iraționalului. « Liniștea, eliminarea conflictelor interne pe care le aduce psihanaliza par a nu fi folositoare creației de cultură. Orice creație de acest fel, arta, filozofia, religia, pornesc din nevoia de a aplană un conflict, de a găsi o soluție pentru una din dificultățile vieții și înlăturarea acestora lipsește pe creator de unul din resorturile cele mai importante ale faptei lui. Freud a înțeles bine originea conflictuală a creației de cultură, dar de aci n-a tras consecințele unui etician, ci ale unui medic preocupat numai de vindecarea bolnavilor săi. Este limpede apoi că conflictele omului cu

² *Viața românească*, 1922, nr. 5.

sine însuși nu sînt singurele existente și că, alături de ele, apar cele impuse de orînduirea socială, de lupta dintre idei în munca de stăpînire teoretică a lumii. Pe acestea însă Freud, care scria în epoca psihologismului, nu le-a luat de loc în seamă. Există limite importante în psihanaliză, probleme pe care această disciplină nu și le-a pus sau unele rezolvate de ea fără preocuparea de marile interese ale culturii. M-am depărtat deci de Freud și, astfel, am putut să discut ideile sale cu deplină libertate critică în diferite puncte ale scrierilor mele »³. Îmbogățită și ferită de uscăciune prin accesul deschis valorilor existențiale, arta are rolul să le domine prin ceea ce Vianu numește « norma estetică » de a cărei necesitate întreaga sa gîndire rămîne pătrunsă, cu toată varietatea și suplețea « simpatetică » a experiențelor sale estetice concrete. Fără caracter dogmatic, această conștiință a « normei » are, în ansamblul gîndirii lui Tudor Vianu, o misiune educativă îndreptată spre țelul de atîtea ori mărturisit cu admirație nostalgică pentru cei care și-l propuseseră pentru prima dată, țelul realizării « sufletului frumos » (*die schöne Seele*).

Toată argumentația tezelor dezvoltate în jurul punctelor teoretice mai sus enunțate poartă pecetea căutării neobosite de a acorda — pe plan subiectiv ca și pe planul obiectiv al înlănțuirii ideilor — două tendințe egal justificate și egal de puternice ale psihicului omenesc, a căror înfruntare a căpătat, în cultura artistică modernă, o expresie atît de dramatică. Privită din acest unghi, și care cred că este cel asupra căruia Tudor Vianu și-a aplecat în primul rînd meditația, întreaga sa gîndire estetică are un caracter sau, mai bine zis, un punct de plecare psihologist. Nu numai locul, proporțional vorbind, foarte mare pe care l-a dat în structura lucrării sale fundamentale — *Estetica* — raporturilor psihologice cu opera de artă, prin procesul creației și cel al receptării artistice, mărturisesc despre înclinarea spre psihologie, dar tot jocul, i-am spune « de-a șoarecele și pisica », în operația definirii noțiunilor, desfășurată într-o mereu reînnoită antinomie, cu un neistovit spirit de contrazicere cu sine însuși, un adevărat auto-duel psihologic între stări de conștiință resimțite ca egal îndreptățite. Trăsătura aceasta capătă un caracter programatic în gîndirea metodologică a lui Tudor Vianu: « Între feluritele teze ale esteticii nu este deci contradicție propriu-zisă, căci aceasta ar presupune invariabilitatea obiectului. Istoria esteticii nu este deci aceea a contradicțiilor ei, ci istoria conștiinței umane în lucrarea de a cucerii forme cît mai numeroase și mai variate ale artei. Meritul esteticii fenomenologice stă în redescoperirea adevărului că există structuri obiective ale artei și în îndrumarea cercetării către studiul lor descriptiv. Limitele acestui curent apar însă în momentul cînd se recomandă inventarierea, în spirit alexandrin, a tuturor acestor structuri. O năzuință care se izbește de constatarea faptului că există o ordine a problemelor, paralelă cu lucrarea de constituire a obiectului și a împrejurării că estetica nu poate fi azi decît aceea ce a fost întotdeauna: reflecție teoretică alimentată din experiența vie a unei forme particulare a artei. Știința și conștiința estetică sînt termenii unui raport activ a cărui destrămare nici nu trebuie rîvnită și nici nu este posibilă »⁴.

Într-adevăr, numai o oprire superficială la formulări izolate, rupte din ansamblul gîndirii lui Vianu, a putut duce interpretarea mai veche la concluzia idealismului categoric și al tendințelor net estetizante în legătură cu estetica lui.

Recunoscînd în valoarea estetică capacitatea de a absorbi sensurile unui obiect atunci cînd acesta poate fi considerat drept « realitate unitară și izolată din înlănțuirea aspectelor și evenimentelor în experiența practică »⁵, Vianu adaugă imediat un corectiv, a cărui dezvoltare ulterioară devine fundamentală pentru toată dialectica concepției sale: « astfel întocmită (realitatea unitară și izolată — *n.n.*) încît se exprimă prin ea originalitatea artistului care a produs-o »⁶. El condiționează deci noțiunea-ipoteză de lucru a « izolării » valorii estetice și, prin ea, a operei de artă, noțiune amplu și exemplificată bogat (uneori cu amuzante inadvertențe demonstrînd caducitatea sistematizărilor și previziunilor noastre — este cazul exemplului cu privire la izolarea sculpturii care, fără soclu

³ TUDOR VIANU, *Idei trăite*, în *Viața românească*, 1958, nr. 4, p. 100.

< 1939 >, p. 110.

⁵ Idem, *Estetica*, București, 1939, p. 64.

⁶ *Ibidem*.

⁴ Idem, *Studii de filosofie și estetică*, București,

izolator sau lucrată cu materiale ale experienței practice n-ar accede la valoarea estetică), o condiționează prin noțiunea de originalitate. Dar temeiurile acesteia se leagă, în analizele ce-i sînt consacrate, de tot ceea ce racordează valoarea estetică de alte valori ale universului axiologic; de pildă de factorul «adîncime», noțiune care revine cu o frecvență impresionantă în scrierile lui Vianu, aproape ca un cuvînt-semnal, joacă un rol semnificativ în concepția filozofică a lui Vianu. Ea reprezintă, în efortul teoretic de a sistematiza și a clasa metodic fenomenele, despărțindu-le deci arbitrar în componentele lor, un efort compensatoriu, menit să readucă în conștiință tocmai eteronomia artei, adică rădăcinile eficienței ei celei mai puternice. «În seria spiritelor profunde putem număra pe toți gînditorii care au înțeles lumea ca pe o construcție sprijinită pe un fundament, ca pe realizarea unei latențe sau ca pe dezvoltarea unei rădăcini pînă la arborescențe stufoase și complicate. Această reprezentare justifică scormonirea în adîncime și dă naștere filosofilor substanței și devenirilor subiacente.

Iar spiritul adînc nu este întotdeauna acela atent la asemănarea lucrurilor, ascunsă de varietatea lor. Uneori el este tocmai inteligența sensibilă la un fel de a fi al lucrurilor, mai bogat, mai nuanțat și mai viu decît acela pe care ne lasă să-l ghicim suprafața lor. Lucrurile nu-și pierd din atributele lor, și nu se apropie de unitatea nedeterminării decît pentru unul singur din tipurile adîncimii. Pentru celălalt, ele se îmbogățesc în măsura exactă a străbaterii către fundamente »⁷. O aplicație deosebit de rodnică a acestor distincții a făcut-o atunci cînd, vorbind despre metaforă ca despre «un adevărat instrument de cunoaștere», și acordîndu-i, deși procedeu estetic în sine, un rol mai vast, îl apreciază ca atare, și spune că acest rol derivă din capacitatea metaforei de «a ne face să regăsim dincolo de deosebiriile dintre lucruri, unitatea lor mai profundă»⁸. De altfel toată analiza metaforei și a funcțiunilor ei, întregind în mod substanțial capitolul consacrat în *Estetică* problemelor eteronomiei artei și atitudinii estetice, naște imposibilitatea de a disocia din viziunea estetică a lui Tudor Vianu vreo afirmație pînă la capăt susținătoare a autonomiei artei și valorii estetice. Analizele de caracterizare pline de perspicacitate făcute asupra acestor noțiuni poartă în ele, e drept, mai mult decît semnul simplei necesități metodologice de a examina toate laturile problemei, luîndu-le pe larg în discuție. Stăruie în ele reziduul acelui moment formativ pe care l-am pomenit, și în care ecourile estetismului anilor 1900 au răsunat atît de limpede. Teoria permanenței valorii estetice prin aspectele formale ale operei de artă, care dăinuie mult dincolo de conținuturile ei eteronomice, ține de aceleași surse. Dar ea nu reprezintă decît o coordonată a gîndirii estetice a lui Vianu care a depășit individualismul obsesiv al estetismului și dandyismului, transpunînd, cu o cuceritoare amploare, cele mai personale experiențe estetice pe un plan supraindividual. S-au adăugat la toate acestea concluziile cercetărilor comparatiste întreprinse asiduu în ultimii ani ai vieții. Ele relativizau convingerea că o distincție netă ar putea fi făcută între durabilitatea formei estetice și perisabilitatea conținutului extraestetic și că deci ar fi posibilă o abstractizare a celei dintîi într-un «absolut» al formelor, desprinse de contingențele istorice. De altfel chiar și în *Estetică*, pasajele închinat comparatismului, în cadrul capitolului *Izvoarele și metodele estetice*, indică necesitatea, încă de pe atunci întrevăzută, de a lega analiza fenomenologică a operei de artă, concentrată asupra artisticului pur, de sfera faptelor sociale și psihologice, bineînțeles însă subordonînd și integrînd prezența lor obiectivă categoriei valorii estetice.

Dar ecoul și rolul decisiv al integrării valorilor extraestetice în operă transpar pe parcursul întregului tratat. «Un artist plastic, un pictor sau un sculptor nu își clădesc opera decît după ce au reactivat în realitate anumite valori latente. Înainte de a fi artist, creatorul de artă este un om capabil de a răsfrînge lumea într-un mod personal. După ce a trăit înfățișările vieții și lumii în felul acesta, el le introduce în unitatea artei. Expresivitatea artei, adîncimea ei spirituală, sînt făcute din aceste felurite valori de ordin eteronomic întreșute în unitatea ei. Din punctul de vedere al teoriei valorilor, opera de

⁷ Idem, *Studii de filosofie și estetică*, București, < 1939 >, p. 10—11, 16.

⁸ Idem, *Despre stil și artă literară*, București, 1965, p. 75.

artă are, așadar, o structură ierarhică. Ea reprezintă subsumarea mai multor valori sub categoria largă a valorii estetice. Și ea devine un scop în sine, o unitate autotelică, numai după ce a înghițit o serie de alte scopuri și mijloace. Hrănită din substanța tuturor valorilor vieții, abia după aceasta arta se poate înălța la condiția mândră și solitară a unui lucru care își ajunge »⁹. « Forma în artă, adică aparența ei, este astfel un reflex al conținutului, al cuprinsului ei de valori eteronome »¹⁰. Primejdia degradării estetice provenită din ignorarea imperativului acestor raporturi se manifestă în « operele și artiștii care își asumă o formă străină, în absența conținutului corespunzător, sau care o asociază cu un conținut care pentru ei este nefiresc și afectat, de pildă în cazul poezilor care mimează limba scriitorilor arhaici, fără ca naivitatea lumii vechi să mai vibreze cu adevărat în condițiile lor sau în cazul unei arte religioase sau eroice emanată de la niște artiști pentru care pietatea sau vitejia nu mai sînt sentimente cu realitate subiectivă »¹¹. Raportate la experiența artei Renașterii pe de o parte și a romantismului german pe de alta, trăite de autorul *Esteticii* ca două momente maxime ale autenticității în raporturile artistice dintre gîndire, afect și expresie, afirmațiile acestea capătă un accent personal foarte puternic, coroborate mai ales cu afirmația că opere pe deplin realizate sînt în primul rînd cele « simbolice », în care « forma și conținutul fuzionează în intuiția lor concretă », afirmație pînd la rîndul ei să fie considerată o adevărată confesiune cu privire la experiențe artistice personale, practicate chiar în cadrul simbolismului românesc și reluate, în alt fel, mult mai tîrziu, cu prilejul admirabilelor analize stilistice ale poeziei eminesciene.

Am considerat utilă precizarea caracterului acestor concepții ale lui Vianu în legătură cu problema eteronomiei artei, pentru că, vorbind despre pătrunderea valorilor extraestetice în estetic, referințele lui sînt altele decît cele subînțelese în mod curent astăzi. Nu valoarea socială este cea care îl preocupă în primul rînd și nu pe ea o socotește înaintea oricărei altei valori a existenței. Nu-i ignoră desigur prezența, dar locul acordat este redus în cadrul general al sistemului de valori extraestetice. Trebuie în același timp să remarcăm însă justa intuiție și puternicul simț al istoriei cu care T. Vianu proiectează rolul factorului social în dezvoltarea viitoare a artelor. « Arta esoterică a rafinaților, construită pe afirmarea autonomiei neîntinate a valorilor estetice, este un fenomen nobil, dar crepuscular, actul fiind al unei decadențe care se consumă cu demnitate și distincție. Fenomenul devine cu atît mai îngrijorător, dacă ne spunem că în această vreme, nevoia artistică a maselor nu piere, dar ea este captată și întrebuințată de artiști și opere de o valoare cu totul inferioară . . . Cultura artistică a timpului nostru vede astfel problema ei cea mai însemnată în restabilirea contactului mulțimilor cu arta superioară a timpului prin resolidizarea acesteia cu tendințele eteronomice ale societății contemporane »¹².

Înțeleasă astfel, problema eteronomiei artei, ca o componentă a comunicării dintre operă și public, se leagă direct de problema atitudinii estetice. Așezată, sistematic vorbind, în cadrul capitolului referitor la receptarea artistică, problema aceasta există însă difuz în întreaga operă a lui Vianu. Psihologismul observat mai sus, puternic înclinat spre formele structuraliste în care de pildă un Spranger cu cartea sa *Lebensformen* (1927) a raportat atîta succes, încercînd să stabilească o caracterologie a tipurilor oamenilor de cultură, a avut ca urmare la Vianu nu numai preocuparea de a identifica trăsăturile, observate și de alții, ale atitudinii estetice, dar și de a-i găsi temeiurile mai adînci și a-i fixa locul în ierarhia atitudinilor umane față de cultură și viață. Este problema în raport cu care își exprimă pentru prima oară manifest refuzul estetismului pur, ale cărui ecouri i-au marcat totuși atît de pronunțat anume laturi ale sensibilității. Problema există și definește conturarea acelei noțiuni — un *summum spirituale* în concepția lui Vianu despre cultură — și care este ceea ce el numește « starea de personalitate », adică « integrarea tendințelor care s-au găsit în luptă în interiorul omului, dînd astfel un sens estetic evoluției sale morale ». Starea de personalitate în cultură reprezintă astfel o victorie asupra filistinului « neconținut mulțumit și de acord cu stările de fapt, cu ceea ce izbutește și se impune », devenit « insen-

⁹ Idem, *Estetica*, p. 103.

¹¹ *Ibidem*, p. 109.

¹⁰ *Ibidem*, p. 107.

¹² *Ibidem*, p. 256.

sibil pentru marea faptă creatoare, pentru ceea ce este eroism și suferință în sufletul marilor creatori de cultură »¹³. Idealul personalității, în etica modernă, adaugă el, a apărut fără îndoială sub înrîurirea unei atitudini estetice, « personalitatea fiind propriul ei artist, meșterul care se întocmește după analogia artei », extinzînd ideea pînă la afirmația că și « destinul lucrează ca un artist, cu preocupare de unitate stilistică »¹⁴.

De aici, ca și din raporturile atitudinii estetice cu alte forme ale vieții, nu rezultă însă o fetișizare a rolului artei în cultură. Afirmația e categorică: « prin subordonare în sfera esteticului, cuprinsul realității nu se împuținează, reducîndu-se la singurele valori de artă. Din unghiul esteticului, spiritul poate atinge totalitatea culturii »¹⁵. Experiența adîncă, pe multiple planuri ale înțelegerii, l-a convins pe Vianu că: « Adevăratul artist nu se opune diletantului prin specialitatea, ci prin integritatea sa. Imaginile particulare ale artei sînt totdeauna susținute de un sens universal al lucrurilor, încît cine intră într-un contact potrivit cu ele, străbate pînă la perspectiva de totalitate a lumii și vieții. Niciodată artiștii de seamă nu s-au simțit specialiști. Nu era o vorbă ușuratică, aceea a lui Mallarmé afirmînd că « îi lipsește orice competență, înafară de absolut »¹⁶. La răscrucea acestor preocupări se situează admirația și apropierea lui Vianu față de Thomas Mann, considerat ca fiind « poate singurul artist, care a izbutit să aplaneze conflictul dintre etic și estetic și să arunce o punte între viața comună și cea artistică »¹⁷, recunoscînd « în creația artistică o țintă posibilă a datoriei și înlănțuind-o cu celelalte manifestări ale muncii și ale elanului omenesc către instaurarea unei ordini morale în lume »¹⁸.

Încununînd, cu consecvență, efortul de a realiza o sinteză, în spirit contemporan, între valorile culturii și valorile vieții, spre eliberarea reciprocă de rigiditate și dizarmonii haotice, Tudor Vianu și-a intitulat ultimul dintre texte, neterminat, *Cercetarea ca formă de viață*. Este încheierea solemnă a unui sistem de gîndire pe cît de ordonat, pe atît de deschis înnoirilor și căruia nu i-a rămas străină nici una din dimensiunile spiritului.

¹³ Idem, *Filosofia culturii*, București, 1945, p. 239.

¹⁴ Idem, *Studii de filosofie și estetică*, București, < 1939 >, p. 49.

¹⁵ Idem, *Estetica*, p. 85.

¹⁶ Idem, *Filosofie și poezie*, Oradea, 1937, p. 13.

¹⁷ Idem, *Estetica*, p. 375.

¹⁸ *Ibidem*, p. 376.

de SORIN ULEA

Demn urmaș al episcopului de Roman Melchisedec, preotul fâlticinean Constantin Bobulescu a fost toată viața sa un pasionat cercetător al vechilor noastre biserici, umblînd neobosit de la una la alta și dînd la iveală tot felul de lucruri interesante. Așa, de pildă, cu biserica mănăstirii Rîșca. În 1915 C. Bobulescu publica în Buletinul fostei Comisiuni a monumentelor istorice o scurtă notă în care arăta, foarte plastic și nu fără un involuntar haz moldocronicăresc, cum găsise el o inscripție de zugrav în acea biserică. « În altarul mănăstirii Rîșca — explică harnicul scotocitor —, în partea stîngă, cineva, cu o lumînare aprinsă în mînă, tîrîndu-se pe brînci, într-o gaură făcută în zid, în forma unui cotlon, poate citi următoarea inscripție, făcută după o rugăciune, tot în grecește: ΔΕΗΣΙΣ ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ Θ[ΕΟΥ] ΣΤΑΜΑΤΕΛΟΥ ΚΟΣΤΙΟΝΑ ΖΟΓΡΑΦΟΥ ΕΚ ΖΑΚΙΘΟΥ ΜΙΣ ...3Ρ ΜΙΝΙ ΙΟΥΛΙΟΥ = «Rugăciunea robului lui Dumnezeu Stamatelu Costona, zugravu din Zachintu... 7100 (1592) luna iuliu »¹.

C. Bobulescu știa din cronica lui Ureche că biserica mănăstirii Rîșca fusese ctitorită de Petru Rareș în 1542². Nu putea aduce precizări, dar considera de la sine înțeles că zugrăvirea bisericii nu putuse întîrzia mult după construirea ei. Cum să-și explice el atunci inscripția zugravului din 1592? A ajuns la concluzia că biserica trebuie « să fi suferit vreo stricăciune prin foc, din cauza vreunei încălcări de dușmani, de pe urma căreia s-a ivit nevoia unei restaurări, pe care ne-o indică această inscripție »³. Cu alte cuvinte, Stamatelos⁴ ar fi fost un meșter care spre finele veacului al XVI-lea ar fi dres ici-colo, cu penelul său, un ansamblu de pictură mult mai vechi, avariat de un incendiu. Concluzia lui C. Bobulescu a fost adoptată după un număr de ani — în 1928 — și de G. Balș⁵, și chestiunea a rămas « clasată ».

Cînd, după încă trei decenii, în 1958, am trecut noi înșine la cercetarea picturilor de la Rîșca, unul dintre primele lucruri pe care le-am căutat a fost inscripția lui Stamatelos. Am urmat întocmai « itinerarul » indicat de C. Bobulescu, ne-am tîrît și noi pe brînci cu o lanternă aprinsă în mînă, dar n-am găsit « în partea stîngă » a altarului — ba nici chiar în dreapta — nici cel mai mic « cotlon » săpat în zidărie și, evident, nici o inscripție. Să fi astupat careva, de la Bobulescu încoace, « gaura făcută în zid », socotind-o urîtă și dorind

¹ C. BOBULESCU, *Poate fi vorba de o nouă pictură a m-rii Rîșca în sec. al XVI-lea?*, în *Buletinul Comisiunii monumentelor istorice*, VIII, 1915, p. 191.

² *Ibidem*, p. 191, 192.

³ *Ibidem*, p. 192.

⁴ Întrucît genetivul ΣΤΑΜΑΤΕΛΟΥ nu constituie caracteristica numelui zugravului ci ține de nominativul

ΔΕΗΣΙΣ = rugăciune (Rugăciunea robului lui Dumnezeu cutare...), este evident că numele acestui zugrav trebuie adus la forma sa normală, nominativă: Stamatelos. Așa îl vom utiliza de aci înainte în articolul de față.

⁵ G. BALȘ, *Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacul al XVI-lea*, București, 1928, p. 321.

să redea pereților altarului aspectul lor inițial? Nu se vedeau semne. Stratul de pictură se continua de-a lungul zidurilor unitar și fără nici o cîrpeală. Am stăruit. Am mai căutat o dată, deși era limpede că nu aveam ce găsi. Am acceptat pînă la urmă realitatea și am abandonat investigațiile, rămînînd însă foarte descumpănit, căci lucrul ne părea cu atît mai extraordinar cu cît o explicație de ordin supranatural nu aveam în vedere.

Un an mai tîrziu, în 1959, căutînd să fixăm locul frescelor de la Rîșca în cronologia, adică în evoluția de ansamblu a picturii exterioare moldovenești, am întreprins noi cercetări la acel monument, dar de inscripția lui Stamatelos nu ne-am mai ocupat. Am rezolvat datarea ansamblului de fresce pe baza tabloului votiv (executat în pronaos, în veacul trecut, dar copiind fidel pe cel din veacul al XVI-lea, distrus o dată cu dărîmarea peretelui dintre naos și pronaos). Din studiul atent al tabloului votiv rezulta într-adevăr că zugrăvirea bisericii fusese ctitorită nu de Petru Rareș, cum se crezuse pînă atunci, ci de fiul său de-al doilea, Ștefan Rareș, în scurtul răstimp în care a stat pe tronul Moldovei: 1551 – 1552 ⁶.

Starea în care se prezintă astăzi picturile de la Rîșca, după intervențiile « restauratorilor » din veacul trecut, nu prea încurajează cercetările. Interiorul e năclăit de o neplăcută repictare generală, umbre palide de personaje zărindu-se ici-colo în cîmpul unor compoziții confuze și afumate. Pictura exterioară se păstrează numai pe fațada de sud a monumentului și cuprinde două mari teme: *Judecata de apoi* și *Scara lui Ioan Sinaitul* (însoțită, spre dreapta, de cîteva scene din viața sfîntului Antonie) (fig. 1). Frescele nu au, în ansamblul lor, nici strălucirea, nici căldura cromatică și nici luminoasa armonizare a părților care încîntă ochiul privitorului la Homor, Moldovița, Arbure, Voroneț sau Sucevița. E drept că la această impresie generală contribuie într-o anumită măsură și retușările și chiar repictările ce alterează pe alocuri decorația originală, și care sînt și ele opera acelorași « restauratori » din veacul al XIX-lea ⁷.

Tocmai starea deficitară a picturilor a și constituit, probabil, motivul pentru care ele au rămas nestudiate de cercetătorii ce ne-au precedat. În orice caz este motivul care ne-a ținut pe noi înșine mai mulți ani departe de o investigare temeinică a frescelor de la Rîșca, cu excepția tabloului votiv despre care am pomenit mai sus. Dar în munca istoricului de artă medievală vine o vreme cînd privirile sumare, neadîncite, într-o direcție specială oarecare, ce i-a putut părea un timp de o importanță mediocră, devin o piedică în calea eforturilor sale de sintetizare, de reconstituire generală a gîndirii unei epoci, a unei lumi. Într-adevăr, dacă – așa cum vom vedea mai departe – datarea corectă a ansamblului de la Rîșca ne ajutase considerabil în lămurirea unei probleme hotărîtoare: evoluția *conținutului de idei* a picturii exterioare moldovenești din fază în fază, de-a lungul veacului al XVI-lea, locul pe care-l ocupă acest ansamblu în evoluția *esteticii* moldovenești din aceeași perioadă ne rămăsese neclar. Or, ajungînd după lungi ani de anevoioase și multilaterale cercetări de amănunt, la pregătirea terenului pentru abordarea științifică a interesantelor probleme de cultură și estetică pe care le pune acest veac al XVI-lea moldovenesc, ne-am dat în sfîrșit limpede seama că ansamblul de la Rîșca nu mai putea fi eludat. Cu alte cuvinte, că un ansamblu de fresce, pe care noi înșine îl descoperisem a fi un moment-cheie în evoluția ideologică a picturii exterioare moldovenești, nu mai putea rămîne nelămurit, nesondat măcar, din punct de vedere estetic, indiferent de starea sa de conservare. După o îndelungă neglijare a monumentului ne-am întors deci din nou asupra lui, în vara anului 1967, cu intenția unei analize sistematice a picturilor și cu hotărîrea de a nu pleca de acolo fără un răspuns la noua problemă care ni se puneă.

Cercetînd bucată cu bucată și de sus pînă jos pictura exterioară, ne-au atras atenția, mai ales în zonele superioare ale fațadei, unele amănunte pe cît de semnificative, pe atît de surprinzătoare. Mai întîi *bizantinismul* chipurilor personajelor, greците lor autentică (fig. 2), spre deosebire de greците simulate și neconvingătoare pe care o au de cele mai multe ori personajele din pictura medievală a altor școli naționale decît cea grecească (bineînțeles,

⁶ SORIN ULEA, *Datarea ansamblului de pictură de la Rîșca*, în S.C.I.A., nr. 2/1963, p. 433 – 437.

⁷ Dintre toate repictările, cea mai importantă și mai sări-

toare în ochi e urita friză de busturi de călugări de sub streșină, precum și briul ornamental de dedesubt.

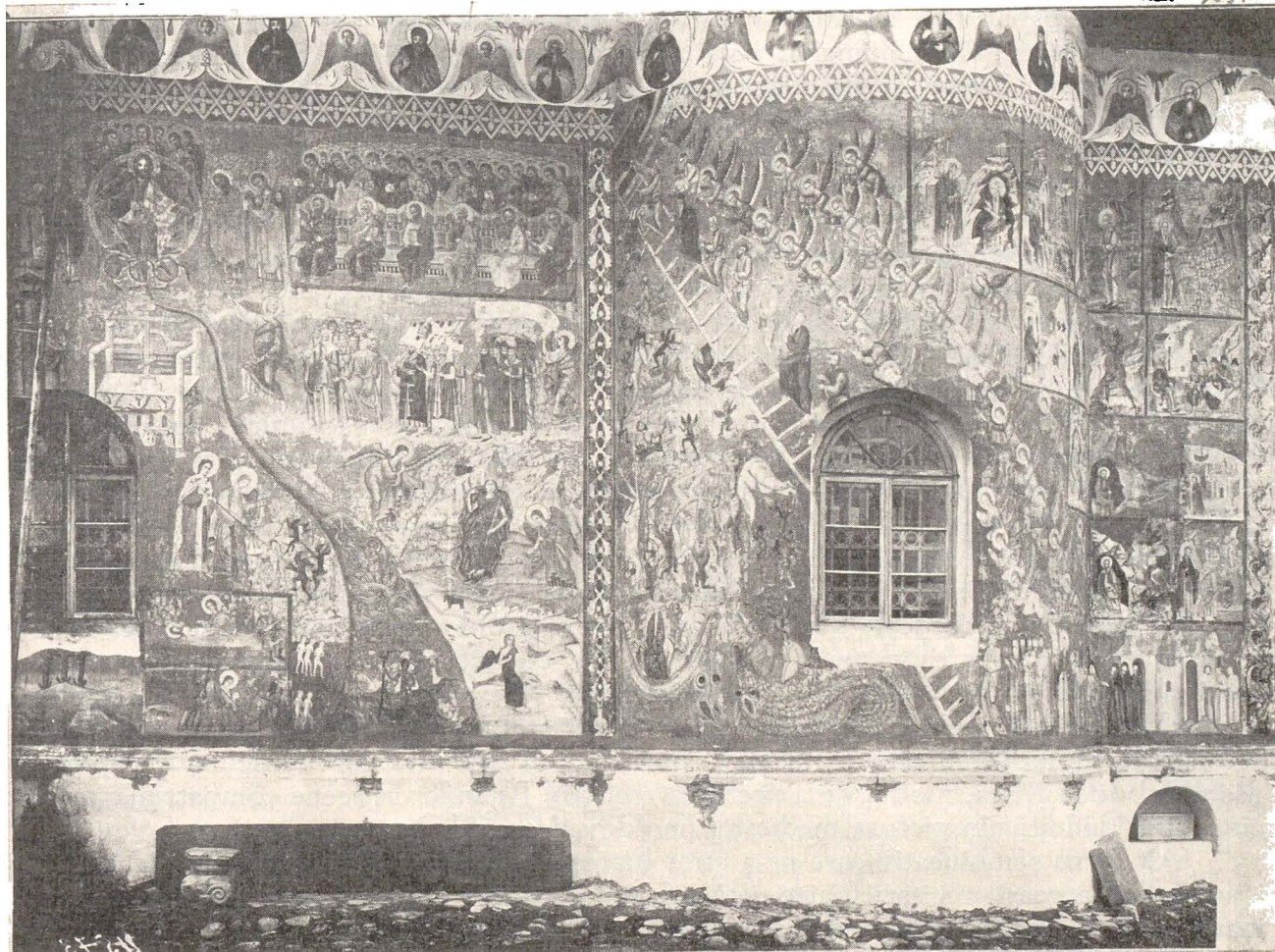


Fig. 1. — Biserica mănăstirii Rîșca. Fațada de sud. Clișeu C.M.I.

numai în acele cazuri în care zugravii nu au fost greci ci localnici). Așa, de pildă, cu toată dorința zugravilor georgieni, armeni, ruși, sîrbi sau români de a realiza, uneori, din venerație pentru vechile canoane, tipuri faciale specific bizantine (adică medievale grecești, cu priviri subtile și ascuțite, cu nasuri subțiri, cu figuri alungite), ei nu au reușit decît rareori. În marea majoritate a cazurilor personajele zugrăvite de ei au rămas, în realitate, niște incorigibili « greci » ai locului, un fel de « greci » georgieni, armeni, ruși, sîrbi sau români. Nu mai vorbim de cazurile în care pictorii localnici au lucrat figurile mai liber, fără intenția expresă de a se conforma unor prototipuri.

Alt amănunt care ne-a stîrnit interesul este prezența, într-una din scenele din viața sfîntului Antonie, a unei corăbii tipic mediteraneene, a unei *carăve*, cu silueta ei elegant arcuită, cu catarge subțiri și corect văzute, în contrast cu imaginile foarte convenționale ale corăbiilor din pictura ansamblurilor anterioare, de la Bălineștii vremii lui Ștefan cel Mare (1493) pînă la Voronețul mitropolitului Roșca (1547). Ne-a surprins, în sfîrșit, în aceeași scenă și în cea de sub ea, existența unor evidente preocupări peisagistice, cu schițarea sugestivă a unor profile grămădite și miniaturale de orașe-cetăți, cu clădiri subțirate și acoperișuri ascuțite (de fapt niște mănăstiri, în intenția pictorului, dar evocînd arhitectura unor aglomerări urbane).

Atît carăva cît și nu mai puțin exoticele peisaje arhitectonice erau elemente necunoscute picturii moldovenești de pînă atunci. Ele veneau de pe însoritele meleaguri ale Mediteranei; din mediul artistic grecesc, mai precis postbizantin, care după căderea imperiului s-a aflat în legături crescînde, culturale și artistice, cu Veneția. În ciuda puternicului conservatism al zugravilor greci, reflexe îndepărtate ale artei venețiene, timide unde

de realism, au pătruns pe ici-colo în pictura postbizantină (mai ales prin Creta, aflată sub stăpânirea marii republici), ajungând pînă în Grecia continentală, la Athos și Meteori.

Ținînd deci seama de greitatea figurilor precum și de aerul de răceală, de severitate a picturilor exterioare de la Rîșca — aer atît de caracteristic, de altfel, picturii monastice postbizantine — am ajuns la convingerea că autorul principal al decorației respective a fost un artist grec; un artist format în direcția picturii monastice de tip athonit, și în a cărei operă intențiile peisagistice, nu lipsite de o anumită nostalgie a depărtărilor, precum și zglobia caravă reprezentau tocmai cîteva din acele modeste și foarte diluate reflexe ale artei venețiene, despre care am amintit mai sus ⁸.

Convingerea că zugravul de la Rîșca a fost un grec ne-a hotărît să căutăm a surprinde măcar o indicație cît de vagă asupra modului în care a executat acest artist pictura interioară a monumentului. După două-trei sondaje a apărut un lucru remarcabil: grecul transformase registrul *Patimilor* — element esențial al decorației altarului și naosului — din friză, cum fusese în ansamblurile anterioare, într-o succesiune de scene compartimentate. Am arătat mai demult că sistemul scenelor compartimentate fusese utilizat în Moldova pînă în 1493, cînd Gavril ieromonahul — marele novator al picturii din vremea lui Ștefan cel Mare — l-a înlocuit cu sistemul în friză, la biserica din Bălinești, ctitorie a logofătului Tăutul ⁹. Noul sistem s-a impus fără excepție în toate ansamblurile, foarte numeroase, executate ulterior, devenind unul din procedeele distinctive ale picturii moldovenești din veacul al XVI-lea ¹⁰. Reintroducînd compartimentarea scenelor — ce constituia, de altminteri, o trăsătură specifică picturii postbizantine pe care o reprezenta — zugravul grec va fi avut sentimentul că aduce în pictura moldovenească a vremii o inovație, și fără îndoială că așa vor fi privit lucrurile și moldovenii care urmăreau cum lucra meșterul străin. Oricum, începînd cu ansamblul de la Rîșca, modul de a prezenta registrul *Patimilor* în scene compartimentate s-a reinstaurat definitiv în pictura medievală moldovenească ¹¹.

Alt lucru semnificativ care ne-a atras luarea aminte cu prilejul sondării picturii interioare, a fost aceeași greitate foarte netă a figurilor pe care o constatasem și în pictura exterioară, unele dintre ele semănînd leit cu altele din *Judecata de apoi*, și indicînd și prin factură mîna aceluiași artist.

Dar concluzia clară că în persoana zugravului de la Rîșca avem a face cu un grec ne-a adus în minte, brusc și într-o nouă lumină, numele lui Stamatelos. Nu va fi greșit cumva Bobulescu citirea anului acelei inscripții? Nu va fi fost oare Stamatelos adevăratul autor al frescelor de la Rîșca, și nu un simplu restaurator din 1592? Misterioasa inscripție pe care o evitasem timp de nouă ani *trebuia găsită*. Ne-am adus atunci aminte că în altarul bisericii căutasem cîndva o «gaură făcută în zid» stricto sensu, adică un fel de bortă săpată în zidărie

⁸ Atît carăvele cît și miniaturalele aglomerări urbane cu profile ascuțite constituie două dintre temele specifice picturilor de la Sucevița (1601) și de la biserica episcopală a Romanului (despre care am arătat că a fost zugrăvită nu la mijlocul veacului al XVI-lea, cum s-a crezut pînă acum, ci la cîteva ani după Sucevița. Vezi *Tratatul de istoria artelor plastice în România*, vol. II, sub tipar). Tratatul într-o manieră sensibil mai realistă, ele sînt amplasate în peisaje mult mai avansate ca înțelegere a legilor perspectivei, a evocării depărtărilor în spațiu. Dar ceea ce părea oarecum de mirare la zugravii — români de origine — de la Sucevița și episcopia Romanului, și anume ușurința, cursivitatea remarcabilă cu care se foloseau de noile procedee, ne apare acum, după descoperirile de la Rîșca, într-o lumină firească. Vedem acum că procedeele amintite nu erau de fapt noi pentru ei; nu erau, ca principiu estetic, lucruri importate atunci de ei, ci lucruri moștenite de la înaintașii lor, și apărîndu-le deci ca venind din propria lor tradiție locală, pe care ei nu făceau decît s-o dezvolte. Începuturile acestei tradiții se află în modeste elemente — sau rudimente, mai bine zis, — de realism de

la Rîșca. Și nu încapă îndoială că dacă ansamblurile de pictură din a doua jumătate a veacului al XVI-lea nu ar fi dispărut, am fi putut urmări concret cursul acumulărilor succesive de la Rîșca la Sucevița.

⁹ SORIN ULEA, *Gavril ieromonahul, autorul frescelor de la Bălinești. Introducere la studiul picturii moldovenești din epoca lui Ștefan cel Mare*. Studiul a fost scris și înaintat spre publicare în 1957, dar a apărut în 1964 în volumul *Cultura moldovenească din vremea lui Ștefan cel Mare*, București, p. 433.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ E semnificativ însă faptul că dacă în realizarea registrului *Patimilor* ctitorii i-au dat zugravului grec mînă liberă, în realizarea picturii exterioare ei i-au cerut să se conformeze strict tradițiilor locale. Lăsînd la o parte Scara — pe care, de altfel, tot ei o comandaseră — *Judecata de apoi*, această temă clasică a picturii exterioare moldovenești, a fost executată cu respectarea fidelă a normelor compoziționale din vremea lui Rareș, prezentînd chiar, în unele detalii, asemănări izbitoare cu reprezentările de la Voroneț și Homor.

ulterior construirii și zugrăvirii bisericii. Nișele proscomidiei și diaconiconului nu ne venise în nici un chip în minte să le considerăm « găuri făcute în zid ». Mai întâi fiindcă erau de dimensiuni respectabile și de forme finite. Apoi fiindcă nu ne imaginasem vreodată, că dacă ar fi avut totuși în vedere o asemenea nișă, preotul Bobulescu ar fi putut — tocmai fiindcă era preot — să nu o localizeze exact, arătând că ea se află în una din cele două clasice încăperi laterale ale altarului, încăperi cu nume precis stabilite în terminologia eclesiastică cea mai uzuală: proscomidia și diaconiconul. Acum însă priveam, dintr-o dată, limbajul cronicăresc al lui Bobulescu cu ochi noi, începînd a bănuî că modul în care îl înțelegeam noi înșine odinioară nu fusese prea perspicace. S-a mai adăugat la aceasta și « revelația » instantanee a faptului că dacă pentru mireni — care privesc dinspre naos spre altar — « partea stîngă » a acestei încăperi înseamnă partea de nord, spre proscomidie — în direcția căreia căutasem și noi cu precădere — , pentru un slujitor al altarului, cum era Bobulescu, « partea stîngă » înseamnă exact inversul: partea de sud, spre diaconicon. Cu nădejdea subită că inimosul preot va fi vorbit ca un simplu gospodar din sat, numind nișa diaconiconului o « gaură făcută în zid », ne-am îndreptat direct spre încăperea cu pricina. Am căutat minuțios, am scos toate ciuveele care se aflau în ampla nișă de est a încăperii, ne-am întins pe brînci și, pe fundul nișei, sub o grea lespede de piatră așezată între ziduri în chip de masă, am găsit inscripția.

Cu litere mari de-o șchioapă, inscripția e compusă din două texte. Primul, scris deasupra, e « rugăciunea » despre care pomeniște Bobulescu, fără a-i fi comunicat însă transcrierea și traducerea. Iată-l: O APTOC HMI K, ΚΟCΜΟΥ ΦΑΙΘΕΡΧΕΤΕ, ΦΟΤΙΖΕΤΕ K, ΤΡΕΦΕΤΕ ΜΕ (Eu sînt pîinea oamenilor; veniți, mîncăți și luminați-vă). După cum se vede, nu-i o rugăciune, ci cunoscuta formulă euharistică a lui Hristos¹². Cel de-al doilea text, scris dedesubt, e cel publicat de Bobulescu. Îl transcriem în grafia autorului, fără îndreptări și completări: ΔΕΗCIC TOΥ ΔΟΥΛΩ ΤΩ ΘΥ CTAMATEΛΩ ΚΟΤΡΟΝΑ, ΖΟΓΡΑΦΩ ΕΚ ΖΑΚΙΘΥΝΙΚ... §.6. ΜΙΝΙ ΥΟΥΛΑ... Rugăciunea robului lui Dumnezeu Stamatelos Kotronas din insula Zakynthos. 62 (54), luna iulie.

După cum se poate remarca din transcrierea noastră, C. Bobulescu a confundat litera ξ cu x, adică pe 60 cu 7000, iar litera κ cu ρ, adică pe 2 cu 100. Cu aceasta a făcut, în citirea datei, o eroare de aproape o jumătate de secol. Căci este evident că cifra care, ștearsă de vreme, lipsește din fruntea celorlalte două (lipsă de care Bobulescu nu și-a mai dat seama) este tocmai x, adică 7000. Stamatelos Kotronas (și nu Costonas, cum citise predecesorul nostru) și-a zugrăvit așadar inscripția nu în iulie 7100 (1592), ci în iulie 7062, adică 1554! El a fost deci nu un modest restaurator din 1592, ci autorul principal al ansamblului de pictură de la Rîșca.

Dar dacă data la care a terminat Stamatelos zugrăvirea bisericii este iulie 1554, cum rămîne atunci cu datarea stabilită de noi acum cîțiva ani pe baza tabloului votiv: 1551 — 1552?

Că zugrăvirea a fost ctitorită de Ștefan Rareș și începută efectiv în timpul domniei sale (1551 — 1552) o dovedește fără umbră de dubiu prezența tînărului domn în tabloul votiv în calitate de ctitor¹³. Dar pe de altă parte, din inscripția lui Stamatelos rezultă în mod implicit că lucrările s-au lungit pînă în iulie 1554. De ce asemenea tărăgănare? O explicație fermă, care să arate exact cum s-au petrecut atunci lucrurile, e greu de dat. Putem însă formula o presupunere, care ne pare cea mai rezonabilă. Întrucît Ștefan Rareș s-a urcat pe tron la 11 iunie — dacă nu chiar 11 iulie — 1551¹⁴, și întrucît e greu de crezut că abia ajuns domn s-a și apucat de zugrăvirea Rîșcâi, e foarte firesc să considerăm că această acțiune va fi

¹² E de observat însă că această formulă, completată și răsucită de Stamatelos, a căpătat o formă atît de ciudată încît citirea ei literală dă impresia unei incurcături de cuvinte, accentuată și de inadvertențele de ortografie. Poate tocmai de aceea preotul Bobulescu a și evitat transcrierea și traducerea unei asemenea inscripții. În ce ne privește, n-am găsit ieșire decît într-o traducere liberă, încercînd să înțelegem nu atît ce a scris Stamatelos, cît ce a vrut să scrie. Oricum, vom fi recunoscători celor care vor contribui la o mai bună lămurire a textului.

¹³ SORIN ULEA, *Datarea ansamblului... de la Rîșca*, p. 433 — 437.

¹⁴ Eftimie, cronicarul lui Alexandru Lăpușneanu, arată că Ștefan Rareș s-a urcat pe tron la 11 iulie 7059 (1551) (vezi *Croniclele slavo-române din sec. XV—XVI* publicate de ION BOGDAN, ediție revăzută și completată de P. P. PANAITESCU, București, 1959, p. 113 și 121). Dar I. BOGDAN (*Evangeliiile de la Homor și Voroneț, din 1473 și 1550*, București, 1907, p. 9 — 10) arată că citind « într-o umbră potrivită » și cu « multă osteneală » o însemnare analistică de pe o filă a tetraevan-

fost începută în vara anului următor: 1552. Dar din motive necunoscute nouă lucrările nu par a fi început la timp, cum ar fi fost normal, adică de prin primăvară, așa încît la 30 septembrie, cînd a fost omorît Ștefan Rareș de boierii trădători, ele vor fi fost departe de a fi terminate. Episcopul Macarie — la a cărui inițiativă construisese Petru Rareș biserica din Rîșca în 1542, și la a cărui nouă inițiativă începuse Ștefan Rareș s-o zugrăvească în 1552 — s-a văzut pus, probabil, în imposibilitate materială de a relua lucrările în primăvara și vara anului următor: 1553. Lipsa de bani a putut fi un motiv. Altul — lipsa de concurs, atît material cît și moral, din partea noului domn, Alexandru Lăpușneanu, cu care e aproape sigur că episcopul s-a aflat, cel puțin la început, în relații «delicate», dacă nu chiar încordate. Căci Macarie fusese marele protejat al lui Ștefan Rareș, pe care-l laudă foarte sincer în cronică sa și care, la rîndul său, vedea în Macarie un fel de duhovnic, sfetnicul său intim. Dimpotrivă, Lăpușneanu ținea să exprime păreri foarte negative despre înaintașul său la tron, drept care a și pus pe cronicarul domniei sale, Eftimie, să-l încondeieze pe Ștefan Rareș ca pe un fățarnic ce și-ar fi dat pînă la urmă în chip odios arama pe față, meritîndu-și din plin sfîrșitu-i tragic. În asemenea situație precară, anul 1553 va fi însemnat deci pentru Macarie un an mort în ce privește lucrările de zugrăvire a Rîșcâi. Perseverînd însă și ajungînd pînă la urmă la o soluție, episcopul a putut porunci reluarea lucrărilor în primăvara anului 1554. În două-trei luni Stamatelos și-a terminat, în sfîrșit, opera, consemnînd solemn momentul în inscripția din nișa diaconiconului.

★

Constatarea că autorul principal al ansamblului de pictură de la Rîșca a fost Stamatelos Kotronas cere imediat o lămurire: de ce a fost încredințată zugrăvirea monumentului unui artist grec, adus de departe, și nu unui român? Mediul artistic moldovenesc era doar, în acea vreme, foarte puternic, bine organizat și solid așezat pe vechi tradiții proprii. Într-un studiu scris în 1957¹⁵ am demonstrat, credem, că după o perioadă de ucenicie¹⁶ (finele secolului al XIV-lea — începutul celui următor), în care un rol important l-au jucat meșterii străini (sud-slavi și greci), în Moldova s-a încheiat o școală națională, românească, de pictură: școala moldovenească. În vremea lui Ștefan cel Mare ea apare ca un fenomen matur, deplin cristalizat. Am demonstrat acest lucru nu numai prin faptul că l-am descoperit pe cel mai strălucit artist al vremii: românul Gavril ieromonahul, dar mai ales prin argumente privitoare la prelucrarea sui generis a iconografiei; la dispozitivul iconografic-decorativ al ansamblurilor de pictură; la evoluția în timp a acestui dispozitiv; la viziunea estetică a zugravilor din vremea lui Ștefan cel Mare. Cît despre pictura — interioară și exterioară — din vremea lui Rareș, ea nu a fost decît produsul firesc al aceleiași școli moldovenești, ajunsă la o nouă treaptă a originalei sale dezvoltări. Am sprijinit afirmația nu numai implicit, prin dezvăluirea procesului intim de gîndire, profund autentic, profund românesc al celor care au contribuit la dezvoltarea picturii din vremea lui Rareș¹⁷. Am sprijinit-o și explicit, prin identificarea concretă a numelui unuia dintre cei mai reprezentativi artiști ai vremii: Toma, zugravul de curte al lui Petru Rareș, autorul picturilor de la Homor (1535)¹⁸. Am ajuns, în sfîrșit, la convingerea că Dragoș Coman, cel iscălit la 1541 în naosul bisericii din Arbure, n-a fost restauratorul unor picturi mai vechi, cum s-a crezut atîta vreme, ci autorul principal al întregului ansamblu de pictură interioară și exterioară a monumentului¹⁹.

Cu un asemenea mediu artistic la îndemînă, de ce a apelat episcopul Macarie la serviciile unui zugrav grec atunci cînd și-a decorat metania sa iubită de la Rîșca? Răspunsul trebuie căutat nu în istoria artei moldovenești ca atare, ci în istoria gîndirii moldovenești din veacul al XVI-lea. E o problemă de ideologie.

ghelului din 1550 al mitropolitului Roșca — însemnare ce fusese cîndva rasă de cineva cu cuțitul — a deslușit, ca dată a urcării lui Ștefan Rareș pe tron, 11 iunie, și nu iulie cum spune Eftimie.

¹⁵ SORIN ULEA, *Gavril ieromonahul...*, p. 419—461.

¹⁶ Pentru această perioadă de ucenicie vezi și studiul nostru *Gavril Uric, primul artist român cunoscut*, în S.C.I.A., nr. 2/1964, p. 235—245 și *passim*.

¹⁷ SORIN ULEA, *Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești*, I, în S.C.I.A., nr. 1/1963, p. 57—91.

¹⁸ *Ibidem*, p. 72—73.

¹⁹ SORIN ULEA, *Portretul unui fiu necunoscut al lui Petru Rareș și datarea ansamblului de pictură de la Probota*, în S.C.I.A., nr. 1/1959, p. 65, nota 3.



Fig. 2. — Biserica mănăstirii Râșca. Grupul călugărilor din Judecata de apoi. Fațada de sud. Foto Sorin Radu.

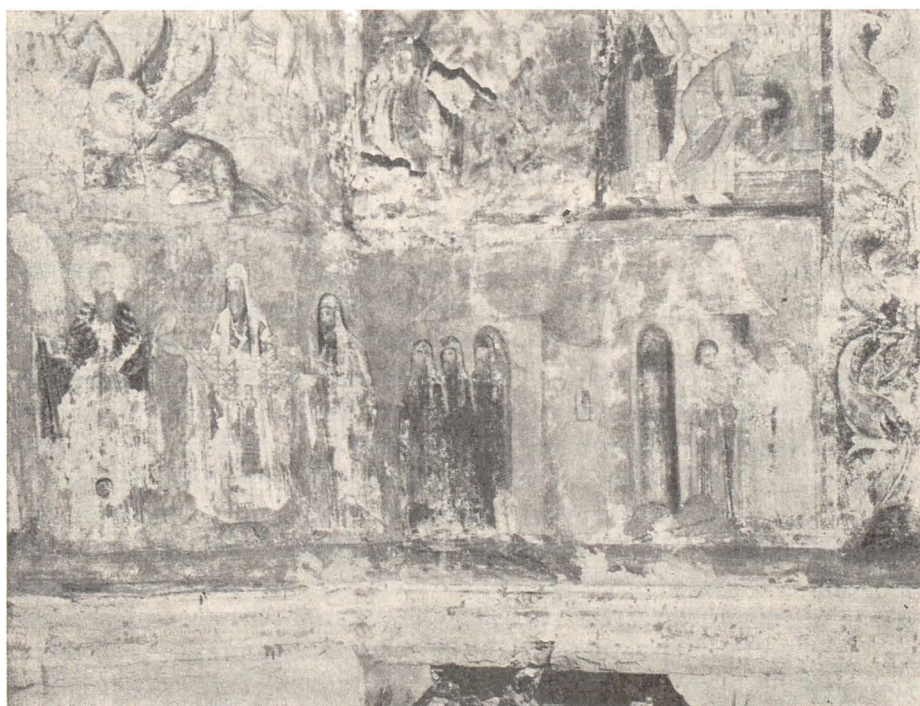


Fig. 3. — Biserica mănăstirii Râșca. Iona Sinaitul și episcopul Macarie conducând călugării spre Scară. Foto Sorin Radu.

Am arătat acum cîțiva ani ²⁰ că pictura exterioară moldovenească a fost inițiată de domnie într-un moment tonic dar grav: momentul în care, sub conducerea unui prinț mîndru, un popor mîndru se pregătea febril pentru marea înfruntare cu puterea turcească, ce se acumula, sumbră și imensă, la granița de sud. Iar pictura exterioară nu a fost altceva decît suprema rugăciune pe care prinț și popor o înălțau către ceruri pentru victoria țării lor și a dreptei credințe. Cea mai impresionantă rugăciune de victorie și cel mai impunător imn de slavă pe care l-au transpus vreodată în artă oamenii evului mediu european. Iar pentru ca finalitatea militară a mării rugăciuni să fie clară tuturor, în punctele-cheie ale fațadelor au fost plasate imagini combative și electrizante: sfinți militari rugîndu-se pentru victorie alături de Ioan cel Nou, patronul Moldovei; aceiași sfinți lovind spectaculos în dușmanii creștinătății; moldovenii și turcii încheștați în strașnică izbire a armelor în scena *Asediului Constantinopolului*; turcii, tătarii și toți dușmanii Moldovei stigmatizați în *Judecata de apoi*.

Căderea a fost cumplită. Cea mai cumplită dintre căderile pe care le pot suferi eroii: trădată de marii boieri conducători de oști, Moldova s-a prăbușit înainte de a-și fi ridicat bine brațul.

A doua domnie a lui Rareș a fost mai tristă. Domnea prin grația sultanului peste o țară învinsă. Dar oamenii tari nu cedaseră la idealul lor și, sub o formă mai ocolită, pictura exterioară ridicase din nou, la Arbure, în 1541, stindardul luptei pentru libertate ²¹. Chiar și după moartea lui Rareș acest stindard apăru din nou, ca un crez indestructibil, pe zidurile Voroneșului. Căci cel care poruncise în 1547 zugrăvirea exterioară a legendarei biserici era mitropolitul Grigorie Roșca, personaj măreț, răzeș de felul său și văr cu Petru Rareș. Monah militant și om de acțiune, stînd în fruntea mulțimilor și ținînd crucea în mînă ca pe o spadă, înaltul ierarh socotea că pînă la fericirea din viața viitoare — în care nădăjduia ca om profund credincios ce era — mai avea o treabă de făcut pe acest pămînt. Îndelung gîndită și abil calculată în toate încheieturile sale iconografice, pictura Voroneșului e o complexă și extrem de originală întrepătrundere de teme, sensuri și aluzii care, sub o formă încă mai ocolită decît cea din a doua domnie a lui Rareș, se adună toate într-un formidabil îndemn la acțiune: rezistența armată împotriva cötropitorilor. Iar pentru ca oamenii să știe limpede din partea cui venea acel îndemn, mitropolitul a pus să i se zugrăvească propriul său portret chiar lîngă ușa de intrare în biserică ²².

Dar investigațiile mai îndelungi pe care le-am întreprins în domeniul evoluției gîndirii politice, sociale și teologice moldovenești în veacul al XVI-lea ne-au dus la concluzia că — lăsînd la o parte pe marii boieri trădători, gata oricînd la orice tranzacții cu turcii sau cu polonii pentru a-și apăra privilegiile — nu toți cei cărora le era scumpă cauza țării lor vedeau lucrurile ca Roșca. Urmăriți de gîndul că Moldova luneca, lent dar ireversibil, sub dominația, fie și indirectă, a Porții, unii au început să piardă încrederea în posibilitatea vreunei ridicări armate, vreunei victorii. O stare de spirit fatalistă s-a instilat treptat în sufletul lor. În acest climat psihologic specific perioadelor de declin, în rîndurile clerului a început a prinde teren și a domina, pînă la urmă, un curent de idei care subzistase, nu-i vorbă, latent, întotdeauna, dar căruia nici în vremea lui Ștefan cel Mare și nici în cea a lui Rareș nu i se dăduse nici o posibilitate de influențare a poziției oficiale a bisericii, poziție de sprijin activ al politicii naționale a domniei. E vorba de curentul *monahismului ascetic*, cu doctrina sa noncombativă și evazionistă, cunoscută în istoria bisericii ortodoxe sub numele de isihasm. Promotorul acestui curent a fost aristocraticul și eruditul episcop de Roman, Macarie. Convingerea lui era că, devreme ce moldovenii fuseseră bătuiți nu de dușmani ci de Dumnezeu pentru păcatele lor, principalul efort trebuia să se îndrepte spre purificarea de păcate, spre adîncă pocăință, spre o viață mai pioasă, spre înălțarea lor sufletească, pentru a dobîndi adevărata fericire în viața viitoare. Iar monahii să nu mai urmeze calea pragmatică propovăduită de Roșca, ci să se îndepărteze cît mai mult de valurile vieții, să se retragă în contemplația mistică a divinității. Urmînd cu toții, clerici și laici, fiecare în felul lor, dar neabătut,

²⁰ SORIN ULEA, *Originea și semnificația...*, p. 90 și passim.

²¹ *Ibidem*, p. 74—76.

²² *Ibidem*, p. 86—88.

această cale a purificării și spiritualizării, Dumnezeu le va vedea strădania și vor cunoaște, poate, mila și iertarea lui. Vor găsi, poate, atunci, și pentru viața lor pămîntească — umbră trecătoare — bunăvoia Domnului și ocrotirea de dușmani. Iar altă cale spre salvare nu mai există.

Pentru ilustrarea și propagarea în mase a doctrinei sale Macarie avea nevoie de un nou simbol iconografic. Un simbol care să dea picturii exterioare moldovenești ceea ce ea nu avusese, după părerea sa, pînă atunci: un înalt fior metafizic. Drept care, pe fațada principală a metaniei sale de la Rîșca, ierarhul a pus să se zugrăvească — alături de *Judecata de apoi*, menită să arate că și el era de acord cu invocarea pedepsei cerești asupra cotropitorilor — o vastă compoziție, dominînd central întreaga fațadă: *Scara virtuților monastice* (fig. 1). Elaborată în mediul călugăresc al Bizanțului veacului al XI-lea, această temă s-a răspîndit mai ales pe calea manuscriselor, dar se întîlnește și în pictura murală de la Athos²³. Ea reprezintă transpunerea iconografică a principiilor enunțate în cartea de căpătîi a monahismului ascetic, scrisă la începutul veacului al VII-lea în muntele Sinaiului de faimosul anahoret Ioan, numit și Scărarul, după titlul operei sale. Simpla enumerare a cîtorva din fazele pe care le semnifică cele treizeci de trepte ale Scării e revelatoare: lepădarea de lume, ascultarea, pocăința, meditarea asupra morții, liniștea, apatia, iubirea (de Dumnezeu). La capătul de sus al Scării de la Rîșca, în ceruri, apare primitiv chipul Mîntuitorului. Pe trepte suie, unul cîte unul, monahii, cu mare primejdie din partea diavolilor, care-i înhață pe cei păcătoși și-i aruncă în iad. La capătul de jos se vede o lungă procesiune de călugări, dominată de două personaje: în frunte Ioan Sinaitul, poftindu-l spre Scară cu un gest binevoitor, pe un episcop — singurul în veșminte arhieresti, din întreaga procesiune. E învederat că episcopul nu poate fi altul decît Macarie. Cu atît mai mult cu cît lungul șir de monahi care-i urmează pe cei doi protagoniști e arătat a ieși dintr-un lăcaș ce nu e altceva decît o imagine stilizată a bisericii mănăstirii Rîșca (fig. 3)²⁴.

Și astfel, prezentarea portretului său lîngă *Scara* mistică de la Rîșca era răspunsul public pe care isihastul Macarie îl dădea aprigului Roșca, cu portretul său de la Voroneț înconjurat de scene antimusulmane și alăturat demonstrativ de imaginea războinică a sfîntului Gheorghe ucigînd balaurul. Doi oameni — două ideologii. Căci în fundul sufletului său, speculativul Macarie nu avea afinități cu mentalitatea combativă și « practicistă » a celor ce creaseră și realizaseră timp de un sfert de veac ansamblurile de pictură exterioară ale bisericilor moldovenești. Iar ratarea finalității exprimate de acele ansambluri și declinul evident al țării i se păruseră ierarhului o confirmare a justeții vederilor sale isihaste. Tocmai de aceea marile sale afinități spirituale erau cu patria slăvită a isihasmului, cu « metafizicienii » Athosului. Acei metafizicieni reprezentau în forma cea mai pură teologia evazionistă a unei lumi aflate de multă vreme în adîncă deznădejde, sub jugul total al dominației otomane: grexitatea postbizantină. Iar arta pe care o promovau, pictura pe care o porunceau pe zidurile bisericilor, avea o tonalitate sumbră și severă, conformă idealului lor teologic, dogmatic și închis în sine ca-ntr-o cetate.

Iată de ce episcopul Macarie, exponent al unei societăți care-și presimțea ea însăși declinul, a căutat spre Athos ca spre acel loc sfințit din care să soarbă balsamul a ceea ce i se părea lui a fi singura filozofie adevărată a vieții. Iată de ce, atît ca fond de trăire cît și ca mod de expresie plastică, *Scara* pe care voia s-o expună privirilor moldovenilor săi o dorea făcută nu de un moldav, ci de un exponent al grexității athonite. Căci exuberanța uimitoare de culori și forme frumoase, imbatabila vigoare omenească a picturilor de la Arbure sau Voroneț erau un imn al vieții ce răsuna prea tare, prea zgomotos în urechile celui doritor să audă muzica neauzită a « liniștii » supreme, în care nădăjduia să se și dizolve cu totul după trecerea lui din viață.

Iată dar, în încheiere, de ce autorul picturilor de la Rîșca a fost un grec: Stamatelos Kotronas.

²³ Pentru istoricul Scării în iconografie (origini și variante), vezi J. B. MARTIN, *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*. Princeton, 1954.

²⁴ Faptul că turla nu apare în imaginea pictată a bisericii pare a confirma bănuiala noastră că ea a fost adăugată

în 1611–1617 cu prilejul construirii actualului pronaos și a turlei acestuia. (Bănuiala noastră se întemeiază pe observația că turla naosului e cam prea subțirică și înaltă pentru corpul bisericii și totodată izbitor de asemănătoare ca modenatură cu cea de pe pronaos.)

MONUMENTE DE ARHITECTURĂ RURALĂ DIN NORD-ESTUL MUNTENIEI

de PAUL PETRESCU

In istoriografia de artă populară românească se poate ușor observa o preferință constantă a cercetătorilor pentru anumite ținuturi ale țării. Muscelului, Gorjului, Maramureșului, Bucovinei sau Hunedoarei le sînt dedicate numeroase studii și articole. În același timp sînt o seamă de alte ținuturi către care atenția cercetătorilor nu s-a îndreptat decît arareori sau deloc. În această categorie intră și o zonă plină de interes din punct de vedere etnografic și care, în ce privește mai ales arhitectura, se distinge prin realizări cu totul remarcabile. Este vorba de ținutul pe care geografii îl cuprind sub numele de Subcarpații Buzăului, caracterizat printr-o structură geomorfologică complexă, favorizînd izolarea numeroaselor sale subunități la care accesul este uneori foarte dificil cu toată apropierea relativă de mari căi de comunicație¹.

Făcînd parte din zona de curbură a Carpaților, ținutul așezat între cursurile de apă ale Slănicului Buzăului și bazinul superior al Teleajenului are o structură social-economică cu note particulare determinate de o istorie locală încă nu îndeajuns de cunoscută. Un element principal al acestei istorii este dat de situarea ținutului în regiunea de contact a celor trei țări românești: Muntenia, Transilvania și Moldova. Aceasta a condus nu numai la întrepătrunderi variate în domeniul culturii populare, ci și la o intensă circulație de oameni și mărfuri, care, mai ales în cazul legăturilor dintre populația de pe versanții sudici și nordici ai munților, a avut efecte dintre cele mai durabile. Notabil este faptul existenței în această regiune a unuia din cele patru județe străvechi românești dispărute în cursul ultimelor două secole. Este vorba de județul Săcuieni care a dăinuit pînă la mijlocul secolului al XIX-lea (desființat la 1 ianuarie 1845)², acoperind cam cîte o jumătate din județele Prahova și Buzău de azi, mai mare decît fiecare din acestea, în cuprinsul căruia după cum îl arată numele se stabiliseră mulți locuitori originari din Transilvania și după cum atestă și o serie de toponimice: Calvini, Cislău, Chiojdurile etc. « Ungurenii » și « săcuienii » erau români proveniți din sudul și estul Transilvaniei (se știe că proporția populației românești în așa-numitele « scaune secuiești » a rămas apreciabilă pînă în prima jumătate a secolului al XX-lea cu tot procesul de deznaționalizare ce a avut loc), veniți cu oile sau fugiți din cauza persecuțiilor politice. Principalul ax de circulație transcarpatic în funcție de care s-a structurat județul Săcuieni cu centrele sale urbane și rurale a fost cel al văii

¹ « Subcarpații Buzăului, între Slănicul Buzăului și Teleajen, prezintă o mare complexitate prin pătrunderea piezișă a pîntenilor fîșului în interiorul zonei subcarpatice. Apar mai multe șiruri de depresiuni strivite, labirintice, de culmi diferit orientate, succesiune de lărgiri și strangulări de-a lungul văilor transversale sau văi longitudinale largi de felul Nișcovului... Legăturile dificile între măruntel

compartimente depresionare, chiar cu izolări temporare în unele cazuri, au dus la o fragmentare accentuată a funcțiunilor economice » (în VICTOR TUFESCU, *Subcarpații*, Edit. științifică, București, 1966, p. 118).

² CONSTANTIN C. GIURESCU, *Principatele Române la începutul secolului XIX*, Edit. științifică, București, 1957, p. 59.



Fig. 1. — Șirul de foișoare de la Ciolanu (foto Paul Petrescu).

Teleajenului și nu cel al văii Buzăului, unde pînă în prima jumătate a secolului al XIX-lea nici nu exista drum de care. Trecerea spre Brașov se făcea prin pasul Tătarului care lega satul Slon de Întorsura și Vama Buzăului. Pe aici se scurgeau șirurile de care cu mărfuri încărcate fie în Țara Românească, fie în Transilvania, și pe aici pătrundeau lăzile de Brașov, pălăriile de pîslă neagră, ploștile, betele, Țoalele date la dîrste, fotele țesute cu fir. Intensul comerț a determinat firește și creșterea populației și a așezărilor care aici, în preajma acestui drum, s-au dezvoltat pînă la a forma Țiguri a căror evoluție a fost oprită o dată cu străpungerea în secolul al XIX-lea a celui alt drum de pe valea Buzăului. O simplă privire pe hartă este suficientă spre a vedea amplasarea «satelor» mari Chiojdu Bîscii, Starchiojdu, Bătrîni, Drajna, Vălenii de Munte într-o singură zonă din acest Ținut, contrastînd cu puzderia de sate mici din restul județului Buzău. Tocmai

aici, în aceste sate, s-a dezvoltat o arhitectură cu caractere monumentale evidente pe care este greu s-o mai numim Țărănească, deși astăzi ea se află în plină zonă rurală. De fapt este o arhitectură a unei clase de negustori și de moșneni înstăriți prin negoț, așezați în Țigurile înfloritoare acum un secol și jumătate și al căror proces de urbanizare s-a oprit la jumătate, stagnare care s-a perpetuat și s-a transformat într-o involuție. În masa caselor Țărănești de azi vechile case ale negustorilor și boiernașilor se ridică ca niște martori arheologici ai unei societăți dispărute.

Întreg Ținutul a cunoscut în trecut o intensă activitate economică, oglindită și în marea densitate a populației sale, dovadă firește și a vechimii ei. Trebuie să notăm că această densitate este una dintre cele mai mari din țară: 120 loc./km² față de media pe țară de 76 loc./km² în 1958. Urmărind cifrele din ultimul secol și jumătate se poate trage concluzia că densitatea era ridicată și în primele decenii ale secolului trecut: 30—35 loc./km² la 1830, față de media pe țară de 31 loc./km² la 1860³. Avem așadar de-a face cu o zonă de veche și puternică populație, caracteristici a căror semnificație crește cu atît mai mult cu cît Ținutul alcătuiește unul din cele mai importante nuclee de așezări moșnenești.

Într-adevăr, privind cele trei hărți⁴ elaborate după lucrarea lui Petru Poni⁵ pe baza statisticilor lui Leonida Colescu din 1912, se remarcă imediat că în părțile deluroase ale Buzăului se află una din concentrările importante de sate moșnenești, alcătuită mai bine de jumătate din sate cu o populație sută la sută moșnenească, deținînd întinse teritorii. Ca populație județul Buzău la 1859 avea aproape 40% moșneni, față de 20% în județul Rîmnicul Sărat vecin, fiind întrecut în Muntenia doar de Argeș și Muscel, acestea fiind așezate însă în continuarea puternicei zone moșnenești din Oltenia. Mulțimea satelor moșnenești buzoiene îl face pe cel mai bun cunoscător al satului devălmaș românesc, Henri H. Stahl, să se întrebe «dacă nu cumva și «boierii de Buzău» nu constituiau și ei o confederație» de obști, într-o serie de documente putîndu-se «găsi dovada unei stăpîniri comune a satelor Păltineni, Nehoi, Nehoiăș, Chiojdu Bîscai, Sibiciu din fostul județ al Saacului (Săcuieni) asupra unor munți ca Penteleu, Cășauca, Tihărau, pentru care aceste

³ VICTOR TUFESCU, *op. cit.*, p. 140 și V. TUFESCU și colaboratorii, *Géographie de la population de la Roumanie*, în *Recueil d'études géographiques*, București, 1960, p. 131.

⁴ HENRI H. STAHL, *Contribuții la studiul satelor devălmașe*

românești, vol. I, București, Edit. Academiei R.P.R., hărțile 5, 18 a, 19.

⁵ PETRU PONI, *Statistica răzeșilor*, Academia Română, Studii și cercetări, V, 1921.



Fig. 2. — Casă de la Gura Ocii pe valea Slănicului (foto Paul Petrescu).

și « moșii » și « hotarele » în întreaga lor complexitate juridică, obștea fiind în avansat proces de disoluție, cu toată existența încă a unor porțiuni aflate în devălmășie. Sistemul agrimensural al obștilor moșnenești buzoiene este cel vechi; de pildă moșnenii Tîrlești prezenți la unul din nenumăratele procese au « drepturi » ce se ridică la 349 stînjani 1 palmă 2 degete și 8 linii. Procesele dau la iveală pe de o parte conflictele între moșneni și clăcașii noi stabiliți în sat, iar pe de altă parte pe cele dintre moșneni și boierii ce încercau să le ia cu silnicie din drepturi. La fel și în răsăritul județului, la Goidești, trupul de moșie este împărțit în trei « sfori » mari: Goideasca, Brătileasca și Popeasca, la care se adaugă sfoara boierească Carp ocupată prin uzurpare și cea a Tîrcovenilor. Aceste sfori aveau o lungime de cîte 25 de kilometri, lățimea lor variind între 35 de stînjani pe Brătileasca și 500 de stînjani pe Goideasca. În aceste sfori erau cuprinși munți vestiți printre care și Penteleul, pe care se practica un intens păstorit. Pînă azi Brătileasca a rămas « vâlmașă », aspectul ei fiind unul « peticit », întrucît de la o vreme fiecare a luat cît a putut să ocupe, și în teren arabil, și în pădure, și în fînețe; iar această « ocupație » s-a făcut fără măsurătoare. În afara acestor ocoluri de vite și fînețe, pe restul Brătileștii fiecare tăia sau păștea oile pe întreaga ei suprafață, singura limită impusă fiind aceea a « drepturilor », adică o împărțală juridică și nu teritorială și care a început a fi respectată cu strictețe mai ales în timpurile mai recente ca urmare a îndesirii populației. Pînă atunci fiecare își lua atît cît avea nevoie în cadrul unei economii țărănești închise.

Vechimea rînduielilor moșnenești în aceste ținuturi se vede pe de o parte din mulțimea legendelor — este drept că legate

sate au purtat, între 1652 și 1813, îndelungate procese cu boierii și mînăstirile locului »⁶. Astfel de obști confederale de ocol, cum sînt și cele ale Vrancei, Cîmpulungului Moldovenesc, Fălciului și Tigheciului, Răutului, Dragoslavelor etc., sînt formațiuni sociale străvechi, anterioare formării statelor feudale românești, demonstrînd marea vechime a organizării populației autohtone. O asemenea tradiție locală am întîlnit pretutindeni în ținutul Buzăului în timpul cercetărilor de teren de la Chiojdu Mic în vest și pînă la Goidești în est, fapt nu lipsit de însemnătate în păstrarea fondului arhitectural în special și a artei populare în general. Pînă astăzi chiojdenii cunosc cu precizie împărțala străveche a trupului lor de moșie precum

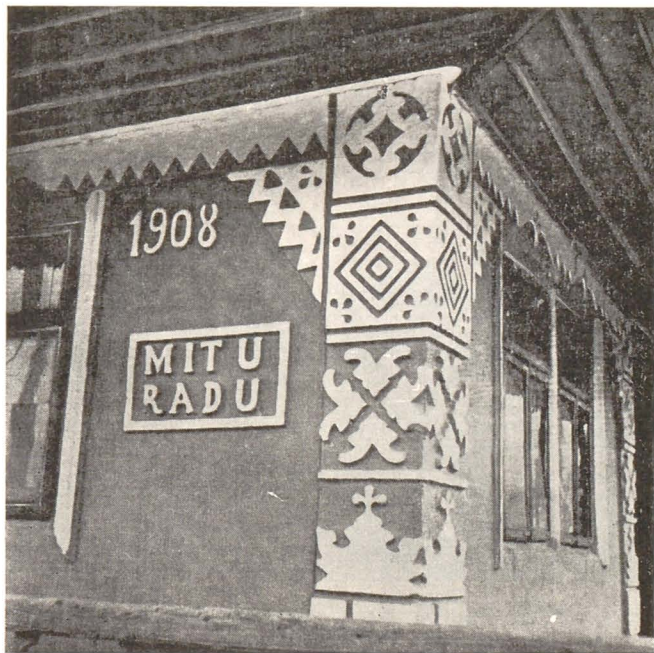


Fig. 3. — Stucatură policromă pe o casă din Gura Ocii (Slănic) (foto Paul Petrescu).

⁶ HENRI H. STAHL, *op. cit.*, p. 187.

de teoria greșită a eroului eponim⁷ —, care fixează începuturile satelor în legenda epocă a întemeierii statului feudal românesc⁸, iar pe de altă parte din faptul evident că înseși împărțirile atât de vechi ale județelor sînt noi față de complexele teritoriale moșnenești, după cum o dovedește situația granițelor dintre județele Prahova și Buzău: « Limitele județului Buzău despre Prahova, în dreptul comunei Chiojdul Mic din Bîsca, încă nu sînt definitiv fixate, din cauză că locuitorii sînt în devălmășie cu moșnenii din comunele Chiojdu Mare și Bătrîni din Prahova (un alt indiciu al unei confederații de obști — P.P.) ; interminabilele procese moșnenești fac ca părțile mari de moșie să treacă cînd la unii, cînd la alții ; din această cauză, multe proprietăți din Buzău sînt impuse la foncieră în județul Prahova și viceversa »⁹.

În afara grupului de «sate» mari citate, restul ținutului se caracterizează prin așezările numeroase și mărunte. Este destul să spunem că într-un tabel indicînd numărul satelor pe județe în 1912. Buzăul ocupă primul loc pe întreg Vechiul Regat în ce privește numărul satelor: 570 de sate, în timp ce Prahova vecină avea 406 sate iar Rîmnicul Sărat doar 230 de sate. Cea mai mare parte din aceste sate sînt foarte mici, cătune risipite pe coaste și pe văi, peisajul antropogeografic aducînd aminte de multe ori de crîngurile moșești. Iată de pildă comuna Goidești, compusă din satele Brătilești (154 de gospodării), Fundata (89 de gospodării), Goideștii (59 de gospodării), Ivăneț (174 de gospodării), Plaiul Nucului (159 de gospodării), Vadu Oii (37 gospodării), fiecare din aceste «sate» fiind constituite din grupe de case sau case izolate răspîndite pe înălțimi între stînci și pini, cu căpițele de fin înconjurate de garduri, cu «odăile» de pe culmi în care stau vitele și cite un bătrîn. Terenul cultivabil la dispoziția acestor sate mici, așezate într-o zonă deluroasă adînc frămîntată, este foarte puțin: în 1948—1949 în aceeași comună Goidești au fost cultivate cu porumb 65 de hectare, cu cartofi 22 hectare, cu tot felul de alte mărunte culturi (măhuri, sfeclă, țelină, in, cînepă, varză, fasole) încă vreo 60 de hectare, în total

terenul arabil aflat pe teritoriul comunei avînd o suprafață de 145 de hectare. Firește că o asemenea situație ridică imediat întrebarea: care sînt sursele de trai ale unor asemenea așezări? În primul rînd trebuie să spunem că păstoritul joacă un rol important, deși nu se poate afirma că numărul de oi (circa 5500 în același an) ar fi mare în raport cu posibilitățile de pășunat pe care locuitorii le au pe numeroșii munți pe care îi au în stăpînire din moși-



Fig. 4. — Casa episcopală de la Vintilă-vodă (foto Paul Petrescu).



Fig. 5. — Case cu foișor de la Ploștina (foto Paul Petrescu).

⁷ Ibidem, p. 54.

⁸ « O veche legendă spune că Negru-vodă ar fi dat niște ținuturi întinse din munții Buzăului celor trei căpetenii ale sale: Goidea, Lopătari și Beșliu care au alungat pe tătarii năvălitori de prin părțile acestea. Și astăzi întîlnim

numiri ca acestea: moșia Goidești, satul Lopătari », în ION PETRESCU, *Monografia comunei Lopătari*, 1936 (în manuscris), citat de HENRI H. STAHL, *op. cit.*, p. 57.

⁹ Dicționarul geografic al României, vol. II, p. 99.

strămoși (Seciu Mare și Mic, Rîpa Galbenă, Cernatu, Bălescu, Picioru Caprei, Coraiu, Piscul Mărului, Izvorul Boului). Se adaugă și locurile din Golul Penteleului, Colțul Zănoagei și Pietrele Arse. Soluția la care au recurs locuitorii din aceste așezări pentru a-și asigura hrana este aceea a unei pendulări sezoniere agricole între zona de munte și deal și cea de cîmpie. Nu este vorba însă numai de plecări la lucru, ci de stabilirea unei a doua gospodării de caracter predominant agricol la șes. Astfel din totalul de 698 de exploatare agricole din comuna Goidești (1949) — dintre care în treacăt fie spus 554 erau mai mici de un hectar —, 315 aveau pămînt în 34 de comune din zonele de cîmpie ale județelor Buzău, Brăila și Ialomița, așezate uneori la circa 150 km distanță. Fenomenul acesta al dedublării gospodăriilor și al coborîrii populației spre cîmpie nu se înfățișează ca un caz special pentru Goideștii noștri, ci el este general pentru întreaga zonă a curburii Carpaților. Numai în porțiunea estică a ținutului de care ne ocupăm și anume între Slănicul Buzăului și Cricovul Sărat, 25 000 de familii aveau pămînturi în cîmpie¹⁰. Fenomenul s-a permanentizat și în condițiile cooperativizării agriculturii, singura deosebire constînd în comasarea loturilor din cîmpie într-o zonă mai apropiată de dealuri pentru a micșora distanțele ce trebuiau parcurse de țărani. Așa se face că foarte multe cooperative agricole de producție au un sector pomicol la deal și unul cerealier la cîmpie.

Alte surse de venituri le constituie lucrul la pădure unde pleacă mii de muncitori forestieri mai ales din zonele cercetate de noi, aflate la poalele imenșilor codri: Lopătari, Goidești etc. Și, în sfîrșit, se constată existența în acest ținut a numeroase sate specializate în diverse meșteșuguri, începînd cu cele legate de prelucrarea mai mult sau mai puțin artistică a pietrei (Măgura, Ciuta, Pietroasele), cele legate de prelucrarea lemnului (rotărie, dogărie, dulgherie — Lopătari, Tisău, Izvoranu, Chiojdu Mic), fierărie (Zeletin), cele de cenușari (Cătiașu), de țesut și împletit păr de capră (Chiojdu Mic), de instrumente muzicale (Poenițe, Tîrlești), olărie (Calvini, Țoca) etc.

Multe din aceste meșteșuguri se practică și sub forma peregrinărilor satelor. De altfel circulația intensă este un aspect specific acestui ținut. Călătorind pe văile Buzăului și ale afluenților lui mai mici sau pe cea a Teleajenului, întîlnești aproape în orice anotimp, dar mai ales toamna, șiruri nesfîrșite de care cu coviltir, grupate cîte 20—30, care urcă spre munte sau coboară la vale. Din loc în loc, și mai ales în preajma hanurilor numeroase, sînt «dejugători» pe lîngă care sînt strînse zeci de căruțe poposind. Sînt «cojani» venind de la cîmpie și ducînd porumb și grîu înspre munte și dincolo în Transilvania, de unde se întorc cu cartofi, sau sînt «mocani» plecînd la cîmpie cu lînă, cherestea, prune, var.

Configurația economică a acestui ținut cu un secol și mai mult în urmă, și poate și în două-trei secole anterioare, era însă dominată și de alte aspecte tot atît de importante și care merită a fi amintite. În primul rînd era vorba de o bază importantă de aprovizionare în produse ținînd de creșterea vitelor dar care erau prelucrate într-un anume mod pentru a putea fi plasate pe piața externă dominantă a acelei vremi în raport cu cîteva produse ale noastre și anume Orientul apropiat și mai ales Turcia și Constantinopolul. În acest ținut se făceau uriașe zahanale (tăieri de carne) de carne de oaie și de capră. Erau mocani care tăiau într-o toamnă pînă la 1000 de capete. După sf. Dumitru se tăia zilnic timp de două-trei săptămîni pînă se termina turma pusă la îngrășat primăvara. Tă-



Fig. 6. — Casă cu foișor din Starchiojd (foto Paul Petrescu).

¹⁰ VICTOR TUFESCU, *op. cit.*, p. 140.

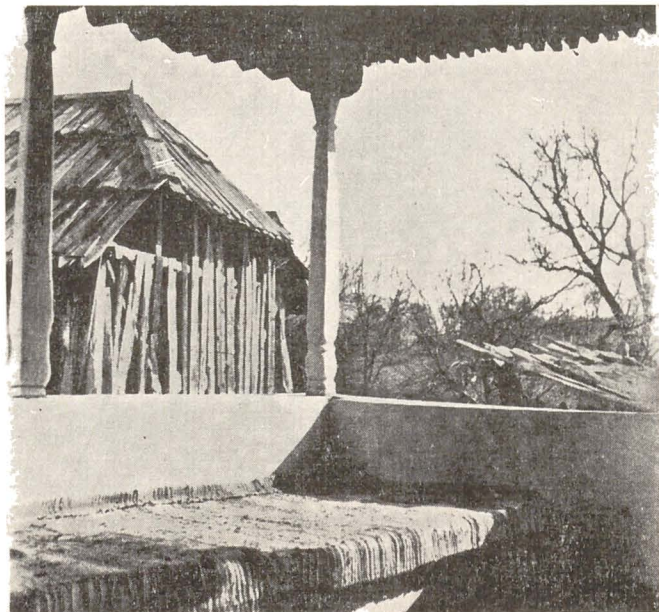


Fig. 7. — Platformă-pat într-un foișor din Starchiojd
(foto Paul Petrescu).

iate într-un anume fel (pe șira spinării), caprele și oile se puneau la sărat în lăzi sau în tocitori mari. Stăteau așa pînă la Paște cînd veneau negustorii mari din Ploiești, Brăila, agenți ai celor constantinopolitani care încercau carnea de este «dulce» sau «sărată» și apoi le transportau. Starchiojdu, Chiojdu Mic dar mai ales Drajnele tăiau zeci de mii de capete. Întrucît caprele erau mai bune pentru carnea sărată și pentru pastramă se creșteau mii de capre a căror furajare însemna însă un adevărat prăpăd pentru păduri. Se practica o tăiere specială numită «tăierea în hale», adică se tăiau șiruri de cîte zece-douăzeci de brazi care rămîneau însă în picioare (nu se tăiau de tot) și apoi șirul întreg era prăvălit în așa fel ca în cădere să antreneze și alți brazi care cădeau «hale-hale». În felul acesta păduri întregi au căzut pradă furajării caprelor (acestea mîncau numai frunze și muguri tineri din copacii doboro-

rîți). Firește era și acesta un aspect al economiei prădalnice practicate de negustorii otomani.

Lucruri asemănătoare se petreceau și cu pădurile tăiate pentru lemnele de catarge și pentru construcțiile de case din Orientul mijlociu. Henri Stahl notează în această privință: «Consumul lemnului de cea mai bună calitate mergea de fapt către cetățile turcești și către Stambul, în special pentru «tarasanaoa imperială», adică pentru nevoile flotei turcești... Din Muntenia de asemenea știm că... dădeau lemne de catarge pentru flota otomană. Turcii cereau însă lemn și pentru construcțiile lor. «Cele mai multe case din Bosfor sînt construite cu lemn din țară», afirmă Bolliac¹¹. Turcii făceau de altfel ei înșiși tăieri din pădurile țării»¹². Se știe că negustori turci își instalaseră agenții și în ținuturile mai răsărite din nord-vestul ținutului Buzău, adică în cele pe care le-am amintit, și nu este fără interes să observăm că una din familiile cunoscute din Chiojdu Mic cu ramificații și în alte așezări buzoiene (Pătîrlagele) se cheamă Izbășoiu, fiind socotiți de moșnenii localnici «venetici» ca și Giureștii veniți cu «desăguța» și procopsiți ulterior, trăgîndu-se dintr-un Izbașa. Este notată «înmulțirea turcilor, care, sub pretext de comerț, se stabiliseră aci (în Buzău), ba se întinseră pînă în poalele munților»¹³. De aici unele rămășițe în portul femeiesc în care pînă în secolul al XIX-lea spre sfîrșit se purta fes roșu, precum și în vocabular după cum dovedesc o serie de termeni înregistrați de noi în vorbirea curentă din anul 1951: mază (pentru magazie), zahana (tăiere de carne), paralîc (vînzare cu amănuntul), ginghir (ficat, bojoci), ghiudin (carne uscată sărată), tasmană (piele de bășică pusă la fereastră).

Puternicele centre comerciale care porniseră pe calea dezvoltării urbane — Starchiojdu, Chiojdu Mic, Drajnele — au rămas la stadiul de centre producătoare de țuică, brînză, lînă și carne datorită unor noi constelații economice determinate de transformările capitalismului cu exploatarea forestieră din secolul al XIX-lea și cu deschiderea altor artere de circulație. Amprenta acelei epoci apuse de dezvoltare a rămas însă vizibilă pînă azi, diferențiînd acest grup de «sate» de restul așezărilor buzoiene în ce privește arhitectura.

Am putut constata această diferențiere efectuînd cercetări în patru zone distincte ale ținutului buzoian. Una dintre zone, asupra căreia a căzut greutatea întregului studiu,

¹¹ CEZAR BOLLIAC, *Mémoires pour servir à l'histoire de la Roumanie*; premier mémoire, Paris, 1856, p. 69, citat de H. H. STAHL, *op. cit.*, p. 251.

¹² H. H. STAHL, *op. cit.*, p. 251.

¹³ *Dicționarul geografical al României*, vol. II.

a fost aceea a grupului de localități amintite, situat la jumătatea distanței între văile Teleajenului și Buzăului, ocupînd în fapt bazinul superior al unuia din afluenții Buzăului, Bîsca Chiojdului. Cercetarea celorlalte trei zone a avut caracterul unor sondaje făcute de-a lungul a trei din principalele văi ale ținutului: Nișcov, Sărățel și Slănic, operînd un soi de secțiuni în domeniul arhitecturii țărănești locale. O secțiune orientată de la est la vest în sudul ținutului (valea Nișcovului); o secțiune avînd forma unui mare arc de cerc orientat de la nord-vest la sud-est (valea Slănicului) în partea de răsărit a ținutului; o secțiune centrală orientată de la nord la sud (valea Sărățelului).

Adăpostită la spatele uriașului zid de piatră al masivului deluros Istrița, valea Nișcovului este perfect paralelă cu orientarea acestuia. Prin poziția ei valea Nișcovului este presupusă a fi fost adăpost sigur al populației românești medievale și totuși nici structura așezărilor, nici arhitectura nu par a fi de mare vechime. Satele au un aspect sărăcăcios, iar casele nu au aproape nimic deosebit, nici în ceea ce privește proporțiile și nici în ceea ce privește decorul. Dimpotrivă, se poate spune că decorul lipsește aproape cu desăvîrșire, lucru rar în arhitectura noastră populară. Este drept că aceste impresii ne-au fost întărite doar de parcurgerea axului principal al văii, fără a intra în ramificațiile laterale ale satelor — ramificații de altfel foarte scurte — trase spre mijlocul văii înguste. Lipsa decorului, acoperișurile berce, fac din case simple paralelipipe funcționale. O singură excepție: stîlpii înalți ai porților străjuiesc intrările în gospodărie ca niște lănci înfipte în pămînt, aidoma ca în alte zone dispartate ale țării noastre: Huși, Drăgănești-Olt, cîmpia Crișurilor. Terminația superioară a stîlpilor de secțiune pătrată este cioplită în formă de piramidă foarte alungită, aproape ascuțită.

Situată în apropierea unor zone renumite pentru prelucrarea pietrei extrasă din cariere locale — Pietroasele, Ciuta, Măgura —, valea Nișcovului nu se caracterizează totuși prin vreo folosire deosebită a acestui material de construcție. Unele temelii de case, scări, ghizduri de fîntîni și mai ales crucile de piatră sînt modalitățile principale de folosire a pietrei. Corpul caselor este construit din lemn subțire și din paiantă, iar azi este folosită din ce în ce mai mult cărămida arsă și nearsă. Învelitoarea de șită este înlocuită cu cea de țiglă.

În ce privește planul se observă o tendință destul de accentuată de a adăuga la cele două camere cu intrări separate sau cu intrare prin sala mediană un «intrînd», un fel de loggia rudimentară plasată în axul fațadei principale, ca la casele dobrogene. Tot ca la aceste case se observă și o preferință pentru arcada în acoladă ascuțită construită în paiantă, sau, mai recent, în ciment turnat în cofraje.

Pe această vale așa de săracă în materie de arhitectură țărănească există două complexe de arhitectură medievală. Unul dintre ele este alcătuit din resturile impresionante ale mănăstirii Bradu, redusă azi la o ruină romantică. Celălalt, mănăstirea Ciolanu, trăiește încă o viață plină și oferă cîteva aspecte interesante de arhitectură civilă. Aspectul major este dat de șirul de foișoare de pe latura sudică a incintei, orientate spre exteriorul așezării, avînd funcții multiple: belvedere spre priveliștea deschisă asupra văii, acces la grădinile de legume din spatele chiliilor, intrare în pivnițele chiliilor. De fapt foișoarele sînt construite la spatele chiliilor ale căror fațade principale privesc spre centrul incintei ocupat de biserică (fig. 1). Șirul de patru-cinci foișoare construite în

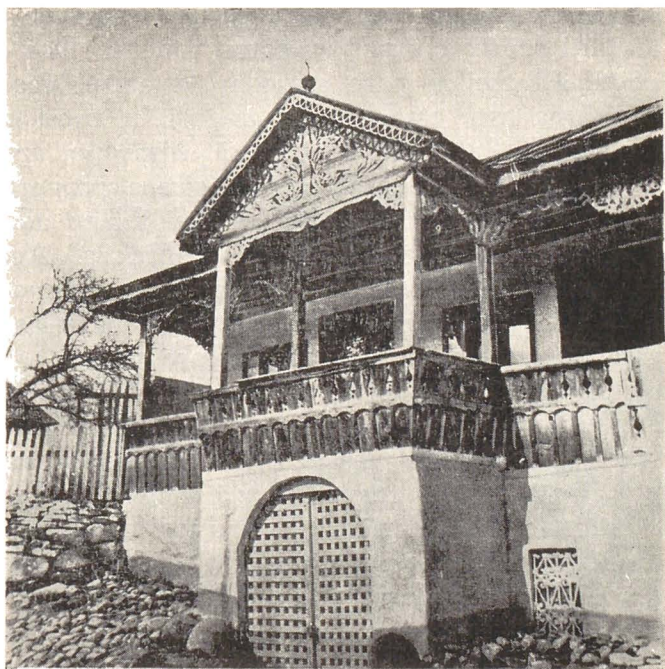


Fig. 8. — Foișor cu balustradă și rezemătoare din Starchiojd (foto Paul Petrescu).



Fig. 9. — Casă veche cu prispă din Starchiojd (foto Paul Petrescu).

linie, de aspect rustic, cu stâlpi și balustrade de lemn ridicate pe un soclu de zidărie, sînt de un netăgăduit pitoresc. Fațadele căsuțelor servind drept chilii, aliniate pe trei laturi ale incintei de mari proporții, constituie un alt aspect interesant al complexului. Fațadele sînt marcate de prispe cu stâlpi sau cu geamlîcuri. Spoite în alb, cu lemnăria vopsită în galben, maron, alb, verzui și albastru deschis, incinta are un aer de prospețime și curățenie în acord cu vastul tîpșan de iarbă verde în mijlocul căreia se înalță biserica. Prin funcția și destinația sa, prin dimensiuni și prin origine, complexul nu poate fi categorisit drept arhitectură țărănească, după cum nici calificativul de medieval nu îi este prea potrivit. Am prefera să-l încadrăm în categoria arhitecturii rurale, criteriul fiind acela al mediului în care se află

clădit, căruia i se adresează și din care a și împrumutat unele din componentele sale.

Valea Slănicului este orientată în cursul său superior, între Ploștina și Vintilă-vodă, de la est la vest, iar de aici pînă la confluența cu Buzăul de la nord la sud, încît arcul mare de cerc de care pomenisem poate fi considerat și un unghi drept, datorită schimbării bruște de orientare. Șiragul aproape neîntrerupt de sate, mai ales în partea inferioară a cursului, se caracterizează în ceea ce privește construcțiile printr-o arhitectură țărănească mai degrabă modestă. Casele au dimensiuni mici, gospodăriile sînt mărginite de garduri de lemn scunde. În fața porțitelor, a podețelor și a băncilor de la stradă sînt așezate ciudate forme sferoidale suprapuse: sînt uriași bolovani sferici găsiți în depunerile de mal pe care oamenii le-au vărui și le-au așezat la vedere străjuind șoseaua.

Casele vechi, destul de rare, au o prispă înaltă de piatră și pămînt, la care accesul se face prin trei sau patru lespezi mari de piatră (fig. 2). Prisma are trei stâlpi de lemn ciopliți foarte simplu în patru muchii. Doi dintre ei sînt mai apropiați flancînd intrarea casei. Al treilea pare stingher la colțul casei. Planul este simplu: două încăperi dintre care una este tinda avînd uneori în fund despărțită o cămară mică, iar alta este odaia de locuit. Intrarea este plasată asimetric, spre partea dreaptă a casei. Foarte des, lateral se află construită sub o prelungire a acoperișului o încăpere cu prispă mai scundă. Este bucătăria, adaos recent, de același fel cu adaosurile constructive (doli, polate) din Moldova, Bărăganul muntean și Dobrogea. Acoperișul în patru ape, de șindrilă măruntă, nu prea înalt, se caracterizează prin coama foarte scurtă. O « bagică » pentru luminat podul și pentru evacuarea fumului este plasată în mijlocul apei din față a acoperișului. Decorul este absent la aceste case vechi.

Casele de vechime mijlocie, adică cele construite cam între 1900 și 1930, sînt de dimensiuni ceva mai mari, planul dominant fiind cel cu sală mediană și două odăi laterale. Intrarea casei este plasată în ax. Un decor, amplu la unele exemplare, împodobește fațada principală și cea dinspre stradă. Prisma, dezvoltată deseori pe trei laturi, este mărginită de o balustradă traforată. Stîlpii au un fel de capitel alcătuit din traforuri, iar pazia este făcută din obișnuinții « dinți » traforați. Mai interesant este decorul bogat realizat în relief de tencuială. Este plasat pe verticală la colțurile casei și în dreptul ușorilor amintind că este pus acolo să acopere capetele birnelor de lemn din care erau înainte făcuți pereții. Ferestrele au și ele ancadrame lucrate în relief de tencuială. Reliefurile pot fi albe sau policrome, fondul rezervat fiind acela al pereților casei colorați în ocru, galben, maroniu (fig. 3). Motivele sînt predominant geometrice sau vegetale puternic stilizate. Ca un rapel

al paziei de sub streșina lată și căptușită cu scânduri, un șir de dinți în tencuială încoronează partea de sus a pereților. Foișoarele mici, de intrare, au acoperișul în două ape, frontonul fiindu-le decorat tot cu traforuri între tăieturile căruia revin în unele sate (Beșlii) doi cai afrontați, motiv îndrăgit la un moment dat și răspîndit cu puterea unei mode de vreun meșter tîmplar care l-o fi văzut pe undeva sau l-a imaginat în schema obișnuită a artei populare, simetria.

Casele noi, cele construite mai ales după al doilea război mondial, au acoperișuri de țiglă, un decor făcut din arcade trilobate și coloane turnate uneori în ciment, și sînt colorate în tonuri puternice.

În domeniul arhitecturii rurale, am remarca porțile unui conac cu stîlpii ciopliți în registre fiecare conținînd cîte un motiv: șarpele, floarea, rozeta florală. Tot spre mijlocul văii, la Vintilă-vodă, în incinta distrusă azi a fostei mănăstiri se află o casă episcopală impresionantă ca realizare arhitectonică (fig. 4). O clădire puternică avînd un semiparter cu pivnițe și bucătărie și un etaj cu încăperi construite în jurul unui mare hol central octogonal. Fațada are un foișor dezvoltat cu un acoperiș în două ape plasat ușor asimetric spre stînga clădirii. Întreaga fațadă, inclusiv foișorul, este marcată de o succesiune de arcade sprijinite pe coloane.

În susul văii, la Ploștina, arhitectura țărănească este marcată de frecvența mare a foișoarelor de dimensiuni mici, cu acoperiș în două ape sprijinit pe doi stîlpi. Un mare număr de case construite pe coastele repezi au acest fel de foișoare la care duc scări de lemn înalte uneori acoperite și ele cu un acoperiș în pantă, sau la care accesul se face de pe prispa casei urcată pe soclul puternic de piatră (fig. 5). Pereții construiți din trunchiuri de brad sînt tencuiți și văruiți în alb. Balustradele sînt de scânduri simple. Decorul este aproape absent, zona de răspîndire a acestuia pîrînd a fi doar mijlocul văii Slănicului, nici cursul său inferior nici cel superior neprezentînd dezvoltări ornamentale importante. Că aspect general casele de la Ploștina se leagă nemijlocit de cele din Vrancea apropiată. Foișorul pare a fi o construcție adăugată, legătura sa cu restul casei nepărîndu-ne organică.

Valea Sărățelului este orientată de la nord la sud, accesul la satele de pe cursul ei superior făcîndu-se foarte greu, începînd de la Boziori, drumul fiind constituit de însăși albia rîului plină de bolovăniș mare. Răsfirarea gospodăriilor dinspre confluența cu Buzăul (în sud) se transformă mai sus, la Brăești și Goidești, în risipirea lor, peisajul fiind acela al așezărilor din munții Apuseni, cu grupuri de case ici și colo și cu « odăi » izolate pe culmi.

Casele sînt de dimensiuni mici, decorul nu este prea dezvoltat. Planul multora din ele este alcătuit din două încăperi, în una din care în cele vechi era așezat hornul înalt de formă prismatică, făcut din nulele împletite și lipite. Sub el este construit un cuptor de cărămidă pentru piine.

Foișorul pare și aici adăugat ca și la Ploștina. Este un foișor mic, pe doi stîlpi, așezat spre extremitatea din stînga a casei. Uneori el reprezintă doar o mică lărgire a prispei, accesul făcîndu-se pe o scară ce urcă întîi pe prispă în partea opusă a casei. Frontoanele acestor foișoare rudimentare sînt decorate cu traforuri simple al căror motiv preferat este pasărea. Pe întreaga vale am întîlnit o anume predilecție pentru acest motiv care se



Fig. 10. — Casa moșnenilor Codești din Chiojdu Mic (foto Paul Petrescu).

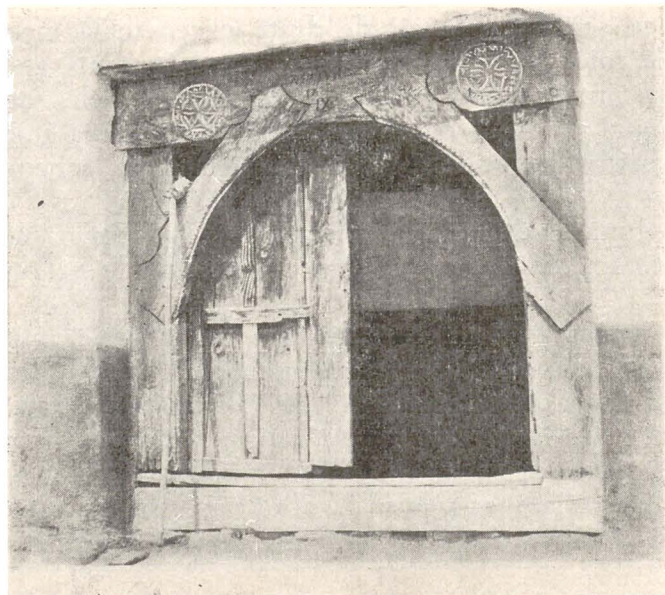


Fig. 11. — Intrarea în pivnița unei case vechi din Chiojdu Mic (foto Paul Petrescu).

reîntâlnește pe furcile de tors (lucru rar în arta noastră populară), țesut pe pernițe mici, cioplit în lemn ca jucărie și modelat în caș și atârnat la icoană.

Reîntorcându-ne la « Chiojduri », așa cum de altfel am procedat și în cursul cercetării de teren, este imposibil să nu fim surprinși de diferența aspectului arhitectonic al acestor sate mari, constituind aglomerări mai mult sau mai puțin compacte, din nord-vestul Buzăului, față de casele așezărilor de pe cele trei văi străbătute: Nișcovul, Slănicul și Sărățelul. Mărimea construcțiilor, dezvoltarea planului, concepția decorului fac din casele Chiojdurilor adevărate realizări monumentale. Ele nu mai sînt locuințe de țărani, mici meșteșugari sau lucrători la pădure, ci case de oameni înstăriți, cu avere strînsă în decurs de cîteva generații (fig. 6).

Materiale și tehnică de construcție. Soclul puternic și înalt pînă la doi metri este construit din zid gros de piatră de « gîrlă » sub forma bolovanilor rotunzi (fig. 8). Cam la un sfert de metru de la marginea zidului, trasă spre interior, este așezată « talpa » casei făcută din bîrnă cioplită cu secțiunea de 30 cm. Pe ea se înalță « tronul » casei (pereții) construit din trunchiuri rotunde de brad cu diametrul de 12–15 cm, încheiate la capete prin îmbinări drepte sau rotunde. Pe tron se așază « grinzile » în număr de 10–16, de secțiune pătrată. Pe capetele grinzilor care depășesc pereții se sprijină « corîna » sau « coruna » (cosorobul). La construcțiile vechi aceasta susținea șarpanta acoperișului sau cum se spune în graiul locului acoperișul era « căpriorit coșerește », adică căpriorul era fixat de cosorob prin cuie mari de lemn. La construcțiile noi căpriorul se sprijină pe capetele grinzilor tavanului ceea ce, iarăși în graiul locului, se cheamă că este « căpriorit pe sîngeac » (notăm și aici turcismul din terminologia profesională a constructorilor de case). Tavanul era făcut din scînduri mici « priviștite », adică încălecate una peste alta. La foișoare tavanul era construit tot din scînduri dar dispuse în « coadă de rîndunică », adică erau mai înguste spre mijlocul tavanului și mai late spre marginile lui.

Un lucru specific Buzăului, coama casei este construită dintr-un lemn numit « iapă » care unește vîrfurile căpriorilor. Acest lemn nu se întîlnește în mod obișnuit în restul arhitecturii populare românești.

Podeaua casei și respectiv tavanul pivniței, puțin adîncită în pămînt și adăpostită de zidul masiv al soclului, se sprijină pe un « urs » (sau pe doi sau trei urși), o grindă puternică, cu secțiunea de 40–50 cm, de stejar.

Învelitoarea era făcută din șindrilă foarte mărunță. Pe o casă mergeau pînă la 80 000–100 000 de bucăți de șindrilă bătute foarte regulat. Pe coamă ultimul rînd de șindrilă este tăiat fie în formă ușor concavă, ca o semilună cu cornurile îngroșate, fie ca o coadă de rîndunică, de aici și numele de « rîndunici » dat acestui ultim șir de șindrilă, corespunzător « ciocîrlanilor » din Gorj. La capetele coamei, ca și pe vîrfurile acoperișului foișorului, se pune cîte o « bășică » de pămînt ars smălțuit în verde, măsliniu, galben. Bășicile sînt lucrate la Olari și la Țoca, sate de olari de lîngă Calvini. Formele bășicilor sînt simple, terminîndu-se cu cîte un țugui, o cruce, trei țepușe, o pasăre.

Plan și interior. Diversitatea planurilor este mare, începînd de la casele cu două încăperi dar cu intrări plasate diferit (adică două încăperi cu două intrări separate, cîte una pentru fiecare încăpere — Cătiaș; și două încăperi cu o singură intrare prin tindă — Poienițele de Sus) —, pînă la cele cu cîte patru, cinci și șase încăperi, dispuse în scheme

variate în acord cu necesitățile de viață ale unor familii bogate. La cele mari o sală mediană asigură circulația interioară. Din această sală se trece într-o parte într-un «salon» mare (5/6 metri) cu tavan împodobit cu decor în stucatură albă și cu sobă făcută din coloane multiple, obișnuită în interioarele românești din secolul trecut. În cealaltă parte se intră în două odăi mai mici (4/4), fiecare cu ușă pe sală și avînd și legătură între ele (casa Giurescu-Frînculescu, circa 200 de ani vechime). La alte case sala mediană nu este lungă, ci este despărțită în două încăperi, cea din fund fiind o cămară sau un «iatac». Caracteristic pentru multe case este ușa din spatele sălii, dînd spre curte și grădină, folosită și ca mijloc de fugă în împrejurări mai mult sau mai puțin neprielnice proprietarului. În sfîrșit, planul cel mai dezvoltat are pe lîngă sala mediană, cu cîte două odăi la dreapta și la stînga, și un «sacnasiu» (nume local folosit curent) servind drept salon de primire a oaspeților, cu privire frumoasă spre livadă și vale. În plan sacnasiul este simetric cu foișorul din față care la casa Izbășoiu (180—200 de ani vechime) este închis cu un geamlîc (fig. 12). Planul sacnasiului este hexagonal, fiind identic cu absida altarului de la bisericile de lemn.

Bucătăriile acestor case mari aveau într-un colț un horn făcut din nuiiele împletite, de forma unui trunchi de piramidă. La baza lui, suspendată pe un stîlp de circa un metru înălțime, era o scîndură, «priviță», servind drept poliță, iar între horn și perete era o suprafață de scîndură pentru pus vasele la uscat deasupra cuptorului de pîine. Nelipsită era «cujba» de lemn sau metal de care se agățau vasele mari și ceaunul pentru fiert apa. Inventarul bucătăriilor era foarte bogat în vase de lemn din doage sau cioplite dintr-o bucată; așa erau «crintele» din lemn de paltin, mari de cîte 70 cm diametru, pentru scurs cașul.

Odăile celelalte erau îmbrăcate cu țesături numeroase de tipul «fundarelor» (în patru ițe, alese cu spetează) și «scoarțelor» (în două ițe, alese numai cu mîna). Motive geometrice dispuse în benzi verticale, sau într-un cîmp larg delimitat de chenare înguste cu zimți, erau colorate în tonuri calde reliefate de albastrul adînc al fondului. Pe jos erau întinse țoluri lungi de păr de capră țesute în carouri. «Tronuri» (lăzi) cu zestrea femeilor erau puse pe lîngă pereți. Unele din aceste tronuri erau lungi de cîte doi metri și împodobite cu scoaba, motivele dominante fiind rozeta și bradul.

Decor și fațade. Modalitățile decorative sînt foarte variate la casele din Chiojduri. Gama lor începe cu lemnul cioplit folosit la cele mai vechi case și aplicat atît la stîlpi cît și la grinzile exterioare. Deosebit de frumoase sînt intrările la pivnițe, construite în sistemul clasic românesc al aradelor făcute din două contrafise (fig. 11). Lemnul de stejar este împodobit cu rozete plasate atît pe rama puternică a acestor uși cît și pe contrafise. Am întîlnit asemenea uși și la grajduri, cum este cel al lui Constantin Șonea, cumpărat de la Brînzoi și mutat pe locul lui Rădulea (fig. 13). Intrarea acestui grajd, datată 1814, ar putea proveni de la o casă, așa cum am mai întîlnit tot în Chiojdu Mic. Lemnul este decorat și cu traforuri chiar la exemplare dinainte de 1900. Balustradele, fron-

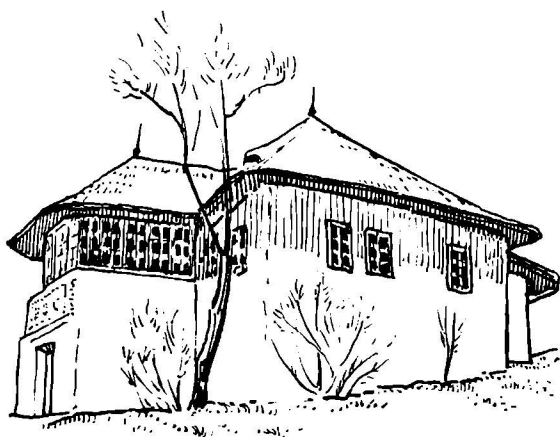


Fig. 12. — Casa Izbășoiu cu foișor și sacnasiu din Chiojdu Mic (desen R. Capesius).

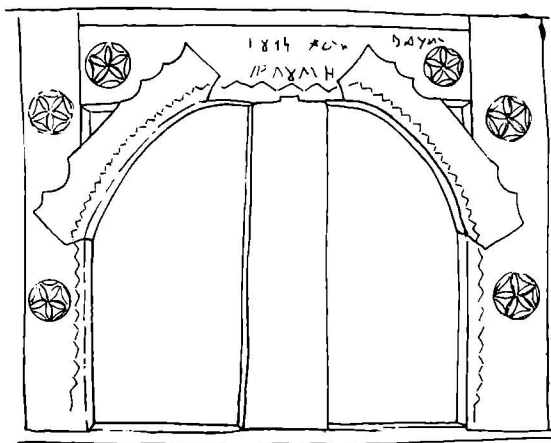


Fig. 13. — Intrarea la grajdul lui Constantin Șonea din Chiojdu Mic (desen R. Capesius).

toanele foișoarelor, paziile sînt decorate cu tăieturi mărunte formînd o adevărată dantelărie.

Culoarea intervine și ea mai ales la lemnărie, balustradele, stîlpii, ușile, fiind ades vopsite în cărămiziu sau albastru. În sfîrșit nu lipsește nici relieful în tencuială, alb de obicei, sub forma unor cercuri sau rozete dispuse pe parapetul de zidărie al soclului masiv. Un caz particular este al casei Izbășoiu, unde într-un chenar dreptunghiular așezat deasupra intrării în pivniță sînt figurate trei medalioane, în centrul unuia din care este înfățișat vulturul bicefal cu coroană deasupra.

Prispele largi și foișoarele mari sînt mărginite de balustrade făcute din două registre: « zăbrele » așezate vertical și « rezemătoare » oblică, mai scundă, pentru a înlesni o așezare comodă pe băncile lungi de pe prispă sau foișor (fig. 9). La casele mai vechi jumătate din suprafața foișorului, sau fundul prispei este ocupat de o platformă stabilă de scînduri îmbrăcată cu scoarțe și servind pentru dormit sau odihnă (fig. 7). De aceea multe case au doar capătul prispei adăpostit și de un geamlîc.

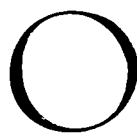
Prispele și foișoarele au stîlpi ciopliți în volume simple și arcade construite în paiantă. Profilul arcadelor este variat, acestea fiind cel mai ades turtite și avînd cîte un « colț » sau doi colți pe lîngă fiecare stîlp căruia îi formează astfel un soi de capitel.

Frumusețea acestei arhitecturi constă însă nu în acest decor, care punctează doar o altă însușire esențială: admirabila proporționare care conferă fiecărei construcții în parte un caracter de impunătoare monumentalitate (fig. 10). Firește că aceasta este mai greu de definit în cuvinte și este nevoie de ochiul unui arhitect care să concretizeze în formule matematice secretul frumuseții caselor din Chiojduri. Ușor de observat este însă pentru orice privitor alternarea, aș spune savantă, de plinuri și goluri, ritmul de umbre și lumini născut dintr-o anume succesiune a stîlpilor, a golurilor ferestrelor și ușilor, a spațiilor destinate scărilor, a intrărilor zăbrelite ale pivnițelor. Acestea se grefează pe o suprapunere de volume armonioase în care masivitatea soclului nu este niciodată greoaie și în care « tronul » (corpul) casei face o legătură echilibrată cu volumul aerian al acoperișului tinzînd spre verticală prin coama sa extrem de îngustă.

Chiojdurile ar trebui să fie decretate rezervație a arhitecturii noastre rurale fiind un exemplu strălucit al artei constructorilor români, care și în acest caz au contopit într-o fericită sinteză de artă românească străvechiul fond arhitectonic local și unele elemente reprezentînd iradierii nordice ale unei arte constructive meridionale și orientale. Așa cum s-a păstrat azi, arhitectura Chiojdurilor este arhitectura unei epoci trecute de sfîrșit de secol XVIII și început de secol XIX și ilustrează una din direcțiile pe care ar fi putut-o lua arhitectura noastră națională, concretizată și în alte monumente similare din Ploiești, București, Tîrgoviște. Interesul ei pentru noi este că acest nucleu se află azi în plină zonă rurală. Este o împrejurare ce ar putea atrage nu numai pe cercetătorii de artă populară, pe istoricii arhitecturii și pe etnografi, ci și, mai ales, pe sociologi.

CONTRIBUȚII LA CUNOAȘTEREA EVOLUȚIEI SCOARȚEI OLTENEȘTI

de MARINA MARINESCU
și ROSWITH CAPESIUS



Originală și de mare valoare artistică prin varietatea motivelor și subtilitatea ei coloristică, scoarța oltenească, deși restrânsă la o arie de răspîndire relativ mică, a reținut atenția iubitorilor de artă încă de la sfîrșitul secolului trecut. Oameni de seamă ai culturii românești ca Al. Tzigara-Samurcaș, N. Iorga, profesorul George Oprescu, cercetători și culegători de artă populară ca Liviu și Janeta Teclu, George Olszewski și alții i-au dedicat studii valoroase, unii urmărind evoluția și ornamentica acestei scoarțe populare, alții căutînd să prezinte în albume varietatea tipurilor ei ¹.

Bogăția decorului floral inspirat din flora țării noastre pe de o parte și prezența animalelor exotice și fantastice pe de alta au contribuit la realizarea unei creații interesante, a cărei gamă coloristică de un rafinament deosebit se îndepărtează de la armoniile cromatice țărănești obișnuite. Atît sistemul de țesut cît și complexitatea tematicii decorative și a cromaticii au dat naștere unor presupuneri diferite în ceea ce privește originea și evoluția acestui tip de scoarță. Dar și organizarea suprafeței ornamentate într-un cîmp central limitat de trei sau mai multe chenare, ornamentate și ele, conferă acestor covoare înfățișarea unor produse de veche tradiție orientală.

Publicațiile apărute în ultimii ani ² au ajuns să stabilească o diferență între covorul țărănesc autohton, extrem de bogat în varietatea lui, al cărui decor rezultă din tehnica însăși a țesutului, și covorul oltenesc de influență orientală, pătruns în mediul rural prin intermediul curților boierești și al mănăstirilor în cursul secolului al XVIII-lea.

Cu toate că întîlnim acest tip de covor relativ tîrziu în arta populară, totuși transpunerea motivelor de pe covoarele orientale înnodate, cît și adaptarea lor la o altă tehnică — aceea a chilimului — s-au făcut probabil prin intermediul țesătoarelor provenite din pătura țărănească. Cercetînd scoarțele oltenești aflate în colecțiile muzeelor, remarcăm existența unor elemente deosebite de cele ale covoarelor țărănești tradiționale. Pe piesele vechi, cu cît ne îndepărtăm în timp, apar înfățișate tot mai frecvent, pe lîngă bogate motive florale, figuri antropomorfe schematizate sau reprezentări de animale și păsări exotice, inspirate dintr-o realitate necunoscută țării noastre. Acest fapt ne obligă să ne îndreptăm atenția asupra seco-

¹ AL. TZIGARA-SAMURCAȘ, *Evoluarea scoarței oltenești*, București, 1942; *Tapis roumains*, Paris, f.a.; *L'art paysan en Roumanie*, f.a.; N. IORGA, *L'art populaire en Roumanie*, Paris, 1923; G. OPRESCU, *Arta țărănească la români*, București, 1922; *L'art du paysan roumain*, Paris, 1937; *Arta populară românească*, București, 1939; *Tapis et tentures roumains*, în *La demeure française*, Paris, 1925, nr. 3, p. 28–36; JANETA SCAURU-TECLU și LIVIU TECLU, *Studiu asupra*

covoarelor românești, Cluj, 1938; G. OLSZEWSKI, *Vieux tapis roumains*, București, 1926.

² GH. FOCȘA, *Elemente decorative la bordeiele din sudul regiunii Craiova*, în S.C.I.A., nr. 1–2/1956; PAUL PETRESCU, *Specific național și interferențe culturale*, în *Arta plastică*, nr. 12/1960; PAUL PETRESCU și PAUL H. STAHL, *Scoarțe românești*, București, 1966.

lelor anterioare, în care condițiile social-economice au permis pătrunderea unor piese de factură orientală din al căror repertoriu ornamental s-a inspirat scoarța românească.

Așadar, acest fenomen complex de influență și adaptare este strîns legat de dezvoltarea istorică a momentului dat, care a putut favoriza apariția unui produs original în care s-au îmbinat armonios tradiția autohtonă cu elemente împrumutate, acestea din urmă fiind subordonate stilistic concepției artistice românești.

Dacă privim comparativ acest tip de scoarță românească cu țesăturile de lînă din țările vecine, putem stabili analogii cu covoarele lucrate în centrele Ciprovăț din nordul Bulgariei și Pirot din Iugoslavia. Din datele publicate ³ însă, reiese că în sistemul de ornamentare a țesăturilor de Ciprovăț, centru care a cunoscut o dezvoltare mai amplă de-abia în secolul al XVIII-lea, nu apar decît ornamente geometrice, de preferință romburi și triunghiuri. Unele stilizări de păsări și oameni și-au făcut loc în ornamentica țesăturilor în secolul al XIX-lea, în măsura în care au slăbit interdicțiile religiei musulmane, care nu permitea figurarea omului și a animalelor în artă. Dar nici în ceea ce privește coloritul, aceste covoare nu ating în rafinament tonurile și armoniile scoarțelor noastre. Cu mult mai complexă pare a fi evoluția covoarelor de Pirot, în care influența orientală s-a manifestat mai de timpuriu și mai accentuat pînă spre sfîrșitul secolului al XVIII-lea, cînd se ajunge treptat la un sistem de ornamentare original, nu prea deosebit de cel al covoarelor bulgărești de Ciprovăț.

Dar sursele primare de inspirație pentru reprezentarea animalelor exotice și coloritul atît al scoarțelor oltenesti cît și al covoarelor bulgărești și sîrbești amintite le putem găsi în arta Orientului apropiat și mijlociu, ale cărei produse au început să fie cunoscute în țările române datorită drumurilor comerciale care legau Orientul de Europa centrală încă din secolul al XV-lea. Este foarte probabil ca pe această cale să fi pătruns la curțile noastre boie-



Fig. 1.—Detaliu de chilim oltenesc (col. Muzeului de etnografie și artă populară din Craiova).

³ DIMITĂR STANKOV, *Ciprovski kilimi*, Sofia, 1960; DIMITĂR VELEV, *Bolgarski kilimi*, Sofia, 1960.

Fig. 2. — Detaliu de scoarță oltească (col. Muzeului de etnografie și artă populară din Craiova).

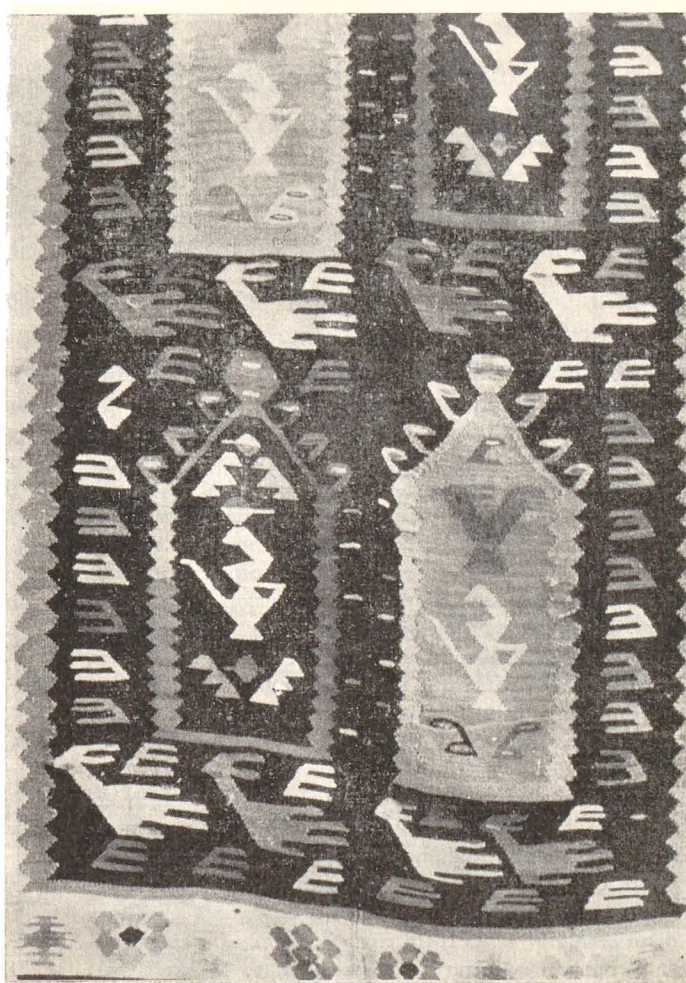
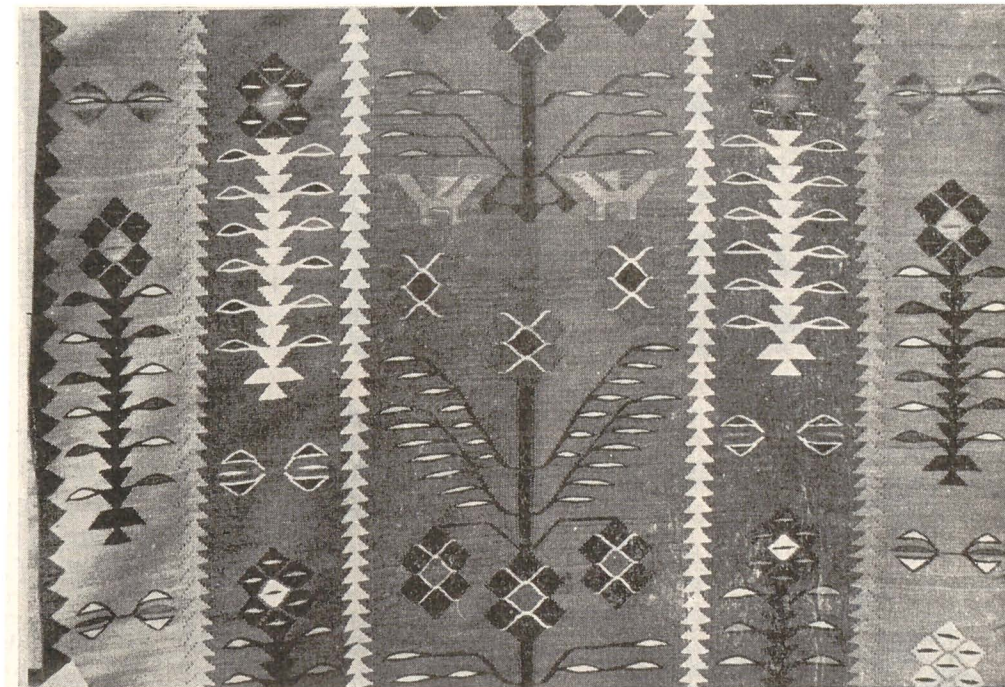


Fig. 3. — Detaliu de scoarță oltească (col. Muzeului de etnografie și artă populară din Craiova).

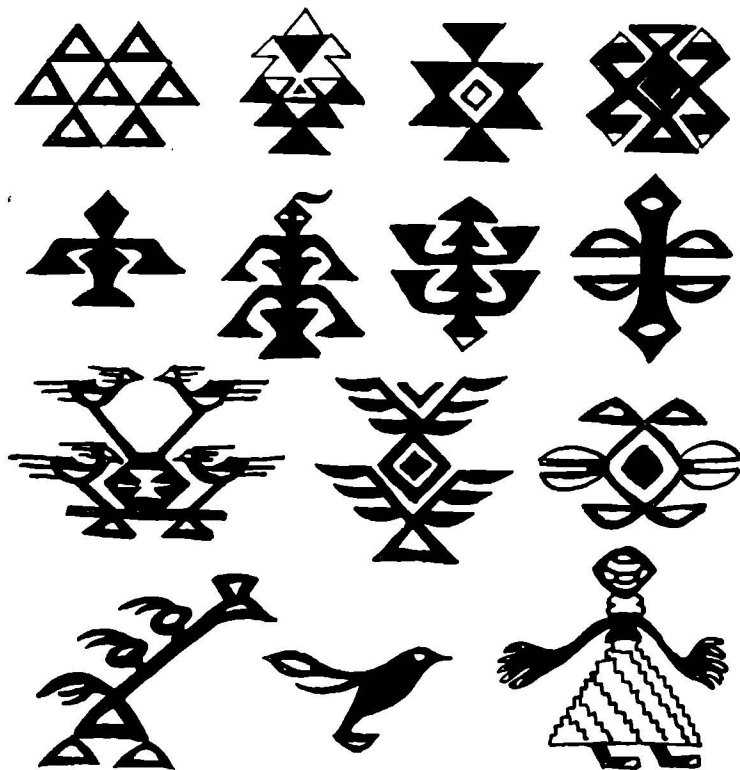


Fig. 4. — Motive ornamentale de pe scoarțele din centrele Ciprovăț și Pirot.

sau o parte din veniturile unor vămi, iar uneori intrau ei înșiși în comerț. Astfel, dintre mănăstiri putem cita Cozia, sau Vodița și Tismana, despre care se știe că făceau comerț cu produsele moșiilor lor în țară sau peste hotare ⁶.

În ce consta comerțul cu Orientul la această dată? Se exportau în general produse cu volum mare dar cu o valoare mică, lână, vite, cai, piei de miel și de cerb, ceară, miere, vin și altele, importându-se în schimb mărfuri de lux, țesături și mirodenii. Conform regis-

rești vestitele covoare orientale căutate în evul mediu atât pentru rafinamentul ornamental cât și pentru strălucirea lor coloristică. În secolul al XVII-lea, țările române se aflau de mult pe traiectul unui intens circuit de mărfuri orientale și europene, care avea la această dată o îndelungată tradiție, desfășurându-se fie peste Marea Neagră ⁴, fie pe drumul comercial care trecea prin Balcani ⁵.

Comerțul era practicat pe de o parte de negustori turci și, începând din secolul al XVI-lea, de un număr de armeni, evrei sau greci care cunoșteau bine acest vad comercial. Aceștia fie că se opreau în Muntenia, la București de pildă, unde își instalau prăvălii, fie că treceau în Transilvania pe drumul Brașovului sau Sibiului, iar de aici se îndreptau spre Europa centrală și apuseană. Dar pe lângă comercianții străini erau și negustori români care treceau marea sau străbăteau drumurile Balcanilor, acestora adăugându-li-se și unii călugări care încă-

⁴ O dovadă a existenței acestui drum maritim o constituie un firman dat de Mohamed al II-lea la 9 iunie 1456 (v. M. GUBOGLU, *Paleografia și diplomatica turco-otomană*, București, 1958, p. 132), prin care acesta autoriza comerțul moldovenilor peste mare, pînă la Istanbul și mai departe, la Brusa și Adrianopol, specificînd că aceștia au permisiunea de a veni cu propriile lor corăbii. Deși actul nu se referă decît la comerțul moldovenilor, este totuși important prin aceea că el confirmă existența unui trafic de mărfuri peste Marea Neagră. Faptul este întărit și de privilegiile acordate brașovenilor în Țara Românească, prin care se stabilea o taxă vamală de 3% pentru mărfurile orientale de peste mare în trecere prin Țara Românească spre Brașov (v. RADU MANOLESCU, *Comerțul Țării Românești și Moldovei cu Brașovul (secolele XV — XVI)*, București, 1965, p. 169). Se poate afirma însă după toate dovezile că acest comerț era susținut și de negustori munteni. Începînd cu secolul al XV-lea, unii negustori moldoveni și munteni își stabilesc depozite de mărfuri în localitățile menționate în firman și probabil și în altele, continuînd să le folosească pînă spre sfîrșitul secolului al XVII-lea cînd Marea Neagră este transformată într-un adevărat «lac turcesc» (v. MIHAI BERZA,

La mer Noire à la fin du Moyen Âge, în *Balcania*, IV, 1941, p. 431—432). În țările române erau folosite ca porturi de exemplu Isaccea, menționată la 1321 de geograful arab Abulfeda (v. DINU GIURESCU, *Relațiile economice ale Țării Românești cu țările Peninsulei Balcanice din secolul al XIV-lea pînă la mijlocul secolului al XVI-lea*, în *Romanoslavica*, XI, 1965, p. 174), și Brăila, important centru comercial. Politica țărilor române pentru a obține și păstra ieșirea la mare era determinată în mare măsură și de circulația intensă a mărfurilor peste Marea Neagră.

⁵ Drumul comercial din Balcani trecea în țările române prin numeroase puncte peste Dunăre: Calafat-Vidin, Țibru (Țibăr), Bechet-Rahova, Turnu-Nicopole, Zimnicea-Șiștov, Giurgiu-Rusciuc și altele. De la Calafat, străbătînd Oltenia prin Băilești, Craiova, Balș, Piatra-Olt, Drăgășani și Rimnicul Vilcea, se putea ajunge prin pasul de la Ciineni în Transilvania (v. DINU GIURESCU, *op. cit.*, p. 176,177).

⁶ DINU GIURESCU, *op. cit.*, p. 188; RADU MANOLESCU, *Relațiile comerciale ale Țării Românești cu Sibiul la începutul veacului al XVI-lea*, în *Analele Universității «C. I. Parhon»*, seria Științe sociale, nr. 5/1955, p. 248; *D.I.R.*, XIII—XIV—XV, B, p. 164 (nr. 163).

trezorului vamale, la 1500 ajungeau în Transilvania trecând prin Muntenia mirodenii, stoffe de lux, mătăsuri și covoare (*tappeta, tapecia*)⁷. Prin Balcani ajungeau însă la noi nu numai mărfuri « turcești »⁸, denumire generalizată pentru toate produsele orientale, ci și altele lucrate în atelierele Peninsulei Balcanice, printre care un loc important îl ocupau țesăturile și covoarele⁹.

Cu toate că, din lipsa unor dovezi concrete, evoluția țesăturilor populare nu se poate urmări direct decât din secolul al XVIII-lea, putem face totuși unele presupuneri legate de originea scoarței oltenesti. Pe de o parte, în țările române, care dispuneau de materie primă din abundență, țesutul era o îndeletnicire de veche tradiție și răspîndire¹⁰. Pe de altă parte, începînd din secolul al XVII-lea se observă în țesăturile Peninsulei Balcanice un paralelism de evoluție care pare să provină dintr-o sursă comună: influența orientală suprapusă unui fond tradițional specific.

Situația politică și economică a țărilor române, deosebită de cea a Bulgariei, a favorizat aici de timpuriu apariția acestui tip de țesătură originală, cu o ornamentație bogată, florală și zoomorfă. Se remarcă însă că marea majoritate a acestor scoarțe de influență orientală au fost găsite în Oltenia, nu și pe teritoriul Munteniei. Prin așezarea ei, Muntenia a cunoscut o viață mai agitată, fiind supusă unor schimbări politice și economice care au avut repercusiuni asupra situației materiale a populației. Oltenia însă, ferită într-o oarecare măsură, a avut o viață economică mai liniștită. Pe de altă parte, Muntenia era străbătută de drumul comercial al Brașovului, important centru economic și comercial, punct de interferență între influența occidentală, mai puternică în unele perioade, și cea orientală. Spre deosebire de Brașov, Sibiu era un centru mai puțin dezvoltat, în care cererea de mărfuri orientale era mai scăzută. Negustorii care veneau cu mărfurile lor îndreptîndu-se pe valea Oltului către Sibiu știau că pot vinde o parte din ele pentru conacele boierești, care se aflau într-o stare de relativă liniște și prosperitate, ceea ce făcea ca în preocupările boierilor un loc important să-l ocupe înzestrarea locuințelor cu obiecte de lux. S-au reținut astfel aici piese de valoare din arta orientală, ale căror influențe s-au difuzat cu timpul probabil atît prin casele boierești cît și prin intermediul bisericilor în care se aflau dăniile boierilor.

Dacă în prima parte a lucrării am sugerat unele aspecte ale situației economice din Țara Românească începînd cu secolul al XVI-lea, situație care a favorizat pătrunderea unor influențe orientale prin intermediul covoarelor aduse de negustori, în partea a doua vom expune, desigur foarte sumar, istoricul și ornamentica covorului persan, urmînd ca apoi să trecem la o prezentare a scoarței oltenesti, urmărind atît elementele de influență orientală cît și pe cele autohtone.

Covoarele orientale țesute, și mai ales cele înnodate, au avut o circulație largă nu numai în țările asiatice, ci au fost primite și căutate de europeni încă de la sfîrșitul evului mediu¹¹. Ele au pătruns în Europa în special prin Spania, direct din est, sau prin Balcani, fiind trimise ca daruri curților nobiliare sau aduse de negustori pe drumuri lungi și greu de străbătut.

Pentru a putea cerceta influența anumitor elemente ornamentale ale covoarelor orientale în arta țesutului din țara noastră, este interesant să urmărim nu atît apariția acestui tip de țesătură, ci mai ales evoluția lui începînd de la sfîrșitul secolului al XV-lea.

Astfel, în această vreme existau în Turcia numeroase localități printre care Ghiordes, Caraman, Ladik, sau Smirna, în care se țeseau covoare deosebit de frumoase, remarcîndu-se cele cu moschei ori covoarele cu flori și cănițe cu apă lucrate la Ladik. În Caucaz la Daghestan și Șirvan s-au lucrat covoare decorate cu motive severe geometrice, iar în Afganistan și

⁷ Pentru 1500 v. RADU MANOLESCU, *op. cit.*, p. 243; pentru 1503 v. RADU MANOLESCU, *Schimburile de mărfuri dintre Țara Românească și Brașov în prima jumătate a secolului al XVI-lea*, în S.M.I.M., vol. II, 1957, p. 172–173.

⁸ *Res « turcales »* sau *res « turcae »*, v. RADU MANOLESCU, *Comerțul Țării Românești și Moldovei cu Brașovul (secolele XIV–XVI)*, București, 1965, p. 168.

⁹ DINU GIURESCU, *op. cit.*, p. 185.

¹⁰ VLADIMIR DUMITRESCU, *Necropola de incinerare din epoca bronzului de la Cîrna*, București, 1961; FLOREA BOBU FLORESCU, *Monumentul de la Adamklissi*, ed. a II-a, București, 1961, cap. *Cercetarea elementelor etnografice*.

¹¹ KURT ERDMANN, *Der Orientalische Knüpfteppich*, Tübingen, 1955.

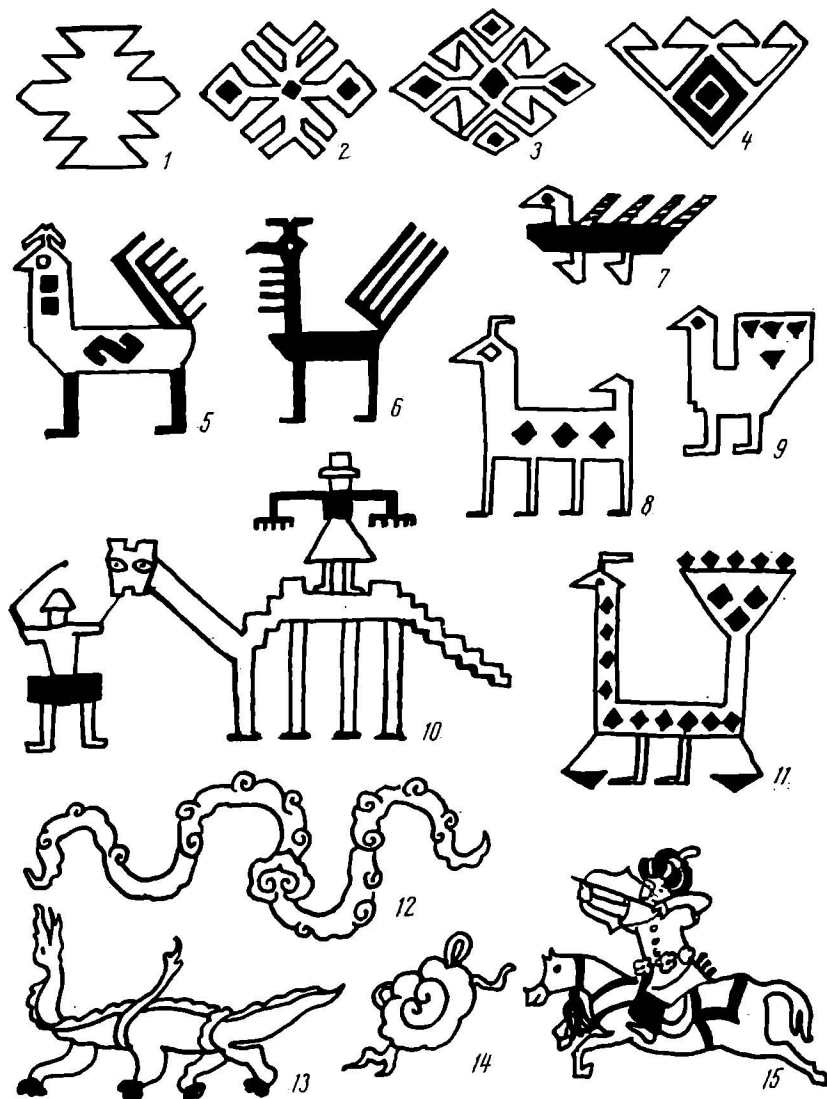


Fig. 5. — Motive ornamentale de pe covoarele orientale (ornamentele sînt extrase din volumele enunțate în bibliografie): 1—4, motive predominant geometrice; 5—9, reprezentări zoomorfe pe covoare caucaziene; 10, reprezentarea unei cămile pe un covor persan din secolul al XVIII-lea; 11, reprezentare zoomorfă pe un covor persan; 12—14, reprezentarea norului « ci » și a dragonului, motive de influență chineză; 15, reprezentarea unui vînător pe un covor persan.

Belucistan un tip asemănător cu un colorit mai mult sumbru, bazat pe nuanțe de roșu închis stins, înviorat pe alocuri cu alb, într-o armonie coloristică de influență indiană.

Dintre toate covoarele orientale care au ajuns în țările române, cele care par a fi influențat în cea mai mare măsură procesul de creare a scoarței oltenești sînt, pe lîngă unele covoare caucaziene, cele persane. În Persia centre numeroase ca Ispahan, Karadag, Tebriz, Șiraz au dat în special între secolele al XV-lea și al XVII-lea, în timpul dinastiei Saffizilor, o producție de covoare de o valoare inegalabilă. În evoluția lor de-a lungul timpului, aceste covoare au cunoscut diverse sisteme de ornamentare, de la cel preponderent geometric la un sistem bazat pe elemente florale și zoomorfe, pentru ca apoi într-o fază tîrzie să revină la cel geometric¹². Sub influența simbolismului chinez, în secolul al XV-lea covoarele persane și-au modificat sistemul de ornamentare, motivele autohtone abstracte retrăgîndu-se spre colțuri sau în chenare pentru a ceda locul de cinste, în mijlocul covorului, elementelor de influență chineză: dragonul și pasărea Phoenix, animale fantastice luate din mitologie, rața cu aripi desfăcute. Din această perioadă datează covoare cu imagini hieratice de animale simbolice. Varietatea acestora se poate încadra în cîteva tipuri care revin cu mici modificări. Astfel, unele dintre ele, cu multe chenare, au un medalion central în care apar asociate dragonul, pasărea Phoenix sau rața cu aripile deschise într-un nor « ci ».

¹² KARL HOPF, *Die altpersischen Teppiche*, München, 1913.

Fig. 6. — Motive ornamentale de pe
scoarțele oltenești: 1—14, flori; 15—16,
păsări.



Elemente florale ușor stilizate, flori, crengi, ghirlande și plante agățătoare provin din vechea artă persană.

Alte covoare, tot din categoria celor cu multe chenare și medalion central, reprezintă scene de vânătoare¹³. În câmpul întins apar felurite animale: lei, tigri, leoparzi, antilope, libere, în mișcare, pe care călăreți înarmați le urmăresc cu sulițe, săbii sau arcuri cu săgeți. O variantă a acestor covoare o constituie acelea care înfățișează lupte de animale.

O altă categorie de covoare sînt ornamentate exclusiv cu motive florale abundente grupate înspre centrul compoziției, care reprezintă de cele mai multe ori « pomul vieții » în diverse reprezentări: vas cu flori, creangă, arbore.

La începutul secolului al XVII-lea, motivele chineze și persane încep să se amestece într-un ciudat amalgam, de o îndrăzneală deosebită în concepție. Printre crengi și ghirlande care șerpuiesc fără ordine aparentă în câmpul covorului, întîlnim animale izolate, în poziții libere, în plin avînt, păsări ades cu capul întors înapoi. Ulterior toate aceste elemente încep să se așeze la loc într-o nouă compoziție, bazată pe legile desenului schematic. Ghirlandele și crengile se ordonează, pierd din căldura pe care o dădeau întregii compoziții, dispărînd

¹³ HENRI D'HENNEZEL, *Tapis anciens de Perse et de Turquie*, în *La demeure française*, nr. 3, Paris, 1925, p. 21—27.

cu timpul, așa cum se întâmplase mai înainte cu reprezentările antropomorfe. Animalele libere altădată încremenesc, intră forțat între limitele unor figuri geometrice regulate, apar în poziții nefirești, cu capul întors, cu labele strânse, ghemuite ¹⁴, pentru ca într-o fază ulterioară să se atrofieze, dispărînd treptat. Așadar, motivele se geometrizează. Aparent, covoarele din secolul al XVIII-lea nu mai au nici o înrudire cu cele vechi dacă nu urmărim firul evoluției lor, spre originea stilizărilor și schematizărilor.

Privind comparativ aceste covoare persane din secolele XV–XVII și scoarțele oltenesti cu motive florale, zoomorfe și antropomorfe lucrate începînd probabil din secolul al XVII-lea se pune în mod firesc întrebarea: ce fenomen a determinat o influență atît de tîrzie a unor elemente de decor apărute cu cîteva secole înainte și la o mare depărtare?

Urmărirea în timp a fenomenelor de cultură a dovedit că în general o inovație apărută într-un punct se răspîndește în valuri concentrice. În ariile cele mai îndepărtate în care ajunge mai tîrziu, ea se va păstra un timp mai îndelungat, uneori mult după ce focarul de iradiere s-a stins sau s-a transformat. Astfel, modificările apărute în ornamentica covoarelor persane sub influența simbolismului chinez, adică sistemul de decorație florală bogată, reprezentarea animalelor și a omului au fost cunoscute pe un spațiu larg, o dată cu răspîndirea în decursul timpului a acestui tip de țesături pe căile de comerț care legau Asia de Europa. În țara noastră condițiile economice și sociale pe de o parte, iar pe de alta cunoașterea și practicarea țesutului care avea acum o îndelungată tradiție, cît și o concepție artistică populară formată, au fost factorii care au concurat pentru a crea un teren prielnic primirii unor influențe străine ¹⁵.

Nu ne putem deci imagina trecerea de la covoarele orientale la cele specific oltenesti decît cu participarea spiritului creator autohton.

În ceea ce privește ornamentica scoarței oltenesti, locul principal îl ocupă motivele florale, element decorativ de bază al covoarelor persane. Pe acestea, ele apar concepute ca o rețea ornamentală de tije și ghirlande care străbat întreaga suprafață a covorului fără început și fără sfîrșit. Atît florile cît și frunzele sînt minuțios lucrate, lăsînd impresia unei grădini fantastice arhitecturate într-o compoziție savantă.

Interpretarea cît și dispunerea elementelor florale pe scoarța oltenească se îndepărtează de la presupusele modele. Motivele se ordonează aici pe o singură direcție, fie orizontală, fie în cadrul chenarelor, verticală. Linii ușor curbe, care conferă scoarței oltenesti acea mișcare reținută atît de specifică acestor țesături, rezultă din adaptarea tehnicii de chilim la forme vegetale, vii. Redarea elementelor florale este oarecum simplificată, ele detașîndu-se clar pe fondul țesăturii. Motivul propriu-zis de floare este compus de obicei din romburi sau hexagoane dispuse în jurul unui alt romb sau hexagon central, care diferă ca nuanță de cele din jur.

Se remarcă aici o îndepărtare de la viziunea simetrică în care a fost concepută inițial reprezentarea acestor flori, în sensul unei tratări cromatice mai libere din care rezultă suprafețe ca de mozaic. Această libertate de tratare a motivelor reprezintă de fapt o caracteristică a scoarței oltenesti în genere, vădînd o viziune picturală generoasă și o fantezie creatoare.

În covoarele oltenesti vechi atît frunzele cît și florile sînt tratate decorativ, fără degraduri, nuanțarea lor rezultînd nu din efecte de lumină ca în cazul covoarelor persane, ci prin delimitarea valorică a suprafețelor. Frunzele și petalele de flori apar uneori împărțite în două suprafețe de intensități cromatice diferite, iar alteori forma lor este marcată numai prin contur. Deși scoarța oltenească este compusă pe baza unor suprafețe de culoare, intervine totuși și elementul liniar sub forma unor tije accentuate care susțin atît mișcarea cît și jocul de planuri. Pe unele din exemplare, în special în chenare, elementul liniar trece pe prim plan susținînd o compoziție care se organizează în jurul lui. Din aceasta se formează imaginea « pomului vieții », element frecvent întîlnit și în ornamentica noastră populară ¹⁶.

Lumea animală este și ea reprezentată pe scoarțele oltenesti. Apar ades rața, struțul, papagalul, păunul, de multe ori cu capul întors înapoi, așa cum apar pe covoarele persane. Mult mai frecvent însă întîlnim o reprezentare simplă, convențională a păsării, asemănă-

¹⁴ KURT ERDMAN, *op. cit.*, v. planșa 121.

¹⁰ PAUL PETRESCU, *Pomul vieții*, în S.C.I.A., seria Artă plastică, nr. 1/1965.

¹⁵ PAUL H. STAHL, *Artă populară românească și artă ardănească*, în S.C.I.A., seria Artă plastică, nr. 1/1967, p. 21.

Fig. 7. — Motive ornamentale de pe scoarțele oltenești: 1—2, păsări; 3, motiv antro-po-zoomorf de pe o scoarță oltenească (col. Muzeului de artă populară din București); 4, motivul călărețului pe o scoarță oltenească (col. Muzeului de artă populară din București); 5—7, reprezentări zoomorfe; 8, motiv de pe o scoarță oltenească din col. Institutului român pentru relații culturale cu străinătatea; 9, reprezentarea leului văzut din față; 10, reprezentare zoomorfa; 11—14, reprezentări antropomorfe.



toare cu « pasărea sufletului » de pe stîlpii funerari din Oltenia și de pe valea Sebeșului, comună în același timp nu numai scoarțelor noastre oltenești, ci și covoarelor bulgărești, macedonene sau sîrbești. Din bogata lume animală care apare pe covoarele persane, au fost preluate pe scoarțele noastre oltenești acele specii care se aseamănă mai mult cu animalele noastre, cai, feline, cerbi, pești. Modul de tratare generală, oarecum convențională, a felinelor, înfățișate în poziție ghemuită, cu capul văzut din față ¹⁷, poate să fie o reprezentare a leului, care după Frobenius ¹⁸ ar fi un simbol străvechi întâlnit deopotrivă în Africa, Asia și Europa, legat de cultul soarelui, care s-a perpetuat din epoca de piatră pînă în zilele noastre. Această reprezentare animalieră frontală, unică, apare și pe covoarele persane, putînd fi considerată în același timp un element specific pentru covorul oltenesc vechi.

În ceea ce privește modul de tratare a ornamentelor zoomorfe pe covoarele persane și pe scoarțele oltenești, la primele se remarcă perfecțiunea formelor și precizia desenului. La scoarțele oltenești însă reprezentările apar geometrificate datorită tehnicii țesăturii care facilitează pătrunderea anumitor elemente de decorare florală în redarea animalelor. Se ajunge uneori ca imaginile să fie atît de deformate încît să nu se mai recunoască specia căreia

¹⁷ AL. TZIGARA-SAMURCAȘ, *Tapis roumains*, Paris, f.a., v. planșa 6.

¹⁸ LEO FROBENIUS, *Kulturgeschichte Afrikas*, Zürich, 1933.

aparțin, ca în cazul aceluși animal ciudat care se aseamănă vag cu o cîrțiță. Tot aici putem să atragem atenția asupra unui fenomen asemănător de transpunere a animalelor în decorul covoarelor și mai ales al păturilor lucrate în tehnica de chilim. Este vorba de țesăturile Verné și Siné din Caucaz, al căror sistem de ornamentare se bazează uneori pe principiul împărțirii cîmpului în tăblii, menținînd însă tradiția încadrării lui în chenar¹⁹.

O ultimă categorie de ornamente este aceea a reprezentărilor antropomorfe. Figura omului în scene de vînațoare sau de război apare destul de frecvent pe covoarele din întreaga lume.

Dacă pe scoarțele oltenești redarea animalelor a fost făcută cu oarecare aproximație, s-a acordat însă mult mai multă atenție autenticității reprezentărilor umane. Întîlnim astfel pe aceste scoarțe oameni îmbrăcați în costum de epocă, femei în rochii evazate cu mîneacă bufantă, bărbați purtînd pălărie tare și baston sau costume militare specifice secolului al XIX-lea. Uneori, pe exemplare vechi, apar oameni în costume orientale și chiar cu fața de culoare închisă. Mult mai frecventă este acea imagine a femeii înfățișată într-o rochie clopot, fie singură fie în grup, cu mîinile ridicate, în mișcare de horă, imagine simplificată care se întîlnește și pe covoarele moldovenești și maramureșene, iar în sud pe cele de Ciprovaț.

Elementele izolate unele de altele nu sînt însă suficiente pentru a caracteriza creația artistică a scoarței oltenești, pentru aceasta este necesară o analiză mai profundă a ansamblului ornamental.

Pentru a putea surprinde mai ușor elementele de influență orientală din scoarțele oltenești, vom încerca să urmărim mai întîi compoziția generală a covorului persan. Suprafața lui era concepută ținîndu-se seama de modul de amplasare a covorului și de unghiul de privire. Chenarele care închideau cîmpul central aveau de obicei aceeași lățime pe toate cele patru laturi. Expunerea motivelor atît în chenare cît și în cîmp se făcea raportat la un punct central, astfel încît cel care privea așezat în mijlocul covorului să poată urmări desfășurarea scenelor.

În cazul scoarțelor oltenești concepția de covor încadrat în chenar a fost preluată, schimbîndu-se însă atît prin destinație cît și prin tehnică unele din caracteristicile covorului persan. Ca atare motivele fitomorfe, zoomorfe și antropomorfe sînt orientate în același sens, ceea ce indică folosirea lor mai mult ca tapet. Este greu de precizat însă dacă aceasta se datorește numai sistemului de lucru sau și unei influențe provenite din extinderea pe care a luat-o folosirea goblenurilor în secolele XVII–XVIII. Dar și împărțirea în cîmp central și chenar este supusă unei modificări, apropiind covorul de țesăturile țărănești. Nu ne referim aici la unele schimbări impuse de folosirea unei alte tehnici, ca de exemplu înlocuirea liniei drepte de chenar prin zigzag, ci și la raportul cîmp-chenar. La scoarța oltenească compoziția oarecum rigidă de cîmp încadrat se transformă într-o dispunere mai liberă a spațiilor, izvorîtă din dorința de a crea alternări de suprafețe diferite ca valoare și culoare expuse pe verticală, peste care intervine orizontalitatea tratării motivelor²⁰.

Chenarul principal ocupă o suprafață tot mai mare, adeseori în dauna cîmpului central, fiind împărțit la rîndul lui în registre diferențiate cromatic. Se creează astfel o alternanță ritmică a spațiilor, subordonată totuși principiului de limitare a suprafeței centrale prin chenar.

Dispunerea motivelor este subordonată legilor simetriei și repetiției, dar fără o respectare rigidă a lor. Dacă în chenare se face simțită totuși o ordonare mai precisă a motivelor, în cîmpul central atît animalele cît și reprezentările antropomorfe apar printre flori, dispuse asimetric și fără o legătură scenică între ele. Motivele figurative se îmbină cu cele florale, mîinile, picioarele, părul sau căciulile continuîndu-se în frunze și ramuri.

Studierea scoarței oltenești implică și un alt aspect, acela al cromaticii. Prin complexitatea și diversitatea ei, această problemă depășește însă cadrul acestui articol, urmînd ca într-un viitor studiu să fie analizate raporturile cromatice între covorul țărănesc autohton și scoarța oltenească de influență orientală.

¹⁹ RUDOLF NEUGEBAUER și IULIUS ORENDI, *Orientalische Teppichkunde*, Leipzig, 1923, p. 169–170.

²⁰ AL. TZIGARA-SAMURCAȘ, *Tapis roumains*, Paris, f.a., p. 197, v. planșa 5.

LOCUL BISERICII DIN ROATA-CĂTUNU ÎN ISTORIA ARTEI ȚĂRII ROMÂNEȘTI *

de CORNELIA PILLAT

Impetrișată cu termeni de etichetă orientală și morgă levan-tină, pisană ¹ modestei bisericuțe din satul Roata-Cătunu din județul Teleorman precizează că: «S-a ridicat din temelie această vestită biserică în numele Adormirii preacuratei stăpînei noastre născătoare de Dumnezeu și pururea Fecioara Maria, cu cheltuiala moșului Serafim, a cinstiților și de bun neam boieri Ioan Popa ² din Pogoniana, pentru sfința și sufleteasca mîntuire a lor, domnind credinciosul și luminatul domnul, domn Io Radu Leon voievod . . . această preaplăcută și dumnezeiască biserică și s-a isprăvit în luna iulie, în anul 7176 <1668> » (fig. 1).

În același an, în hrisovul dat la 3 februarie pentru scutirea mănăstirii de dăjdii, Radu Leon îi dă lui Iane Pop cupeț calificativul de « boiarul domniei mele », iar părintelui Serafim de « năstavnîc » (inițiator) al locașului ³. Întărind această hotărîre hrisovul lui Grigore Ghica voievod din 11 aprilie 1672 adaugă amănuntul că după ce a terminat de ridicat biserica din temelie, părintele Serafim a fost ajutat la zugrăvirea ei de « Iane Pop cupiț » ⁴.

Numit de Poartă, după ce își cumpărase tronul, Radu, fiul lui Leon-vodă, sosise în țară venind de la Constantinopol la 22 februarie 1665 ⁵. După cum scrie cronica « . . . fiind

* Mulțumim pe această cale Muzeului de artă R. S. România care ne-a pus la dispoziție clișeele făcute de Comisia Monumentelor Istorice în anul 1938, cînd s-a făcut dezvelirea vechilor fresce. O parte din clișee au servit la ilustrarea articolului de față.

¹ 'Ανέγερε ἐκ βαθρῶν ὁ περίφημος οὗτος ναὸς ἡπονόματι | τῆς Κημήσεως τοῦ πανάχραντου δέσπηνης ἡμῶν Θεοτόκου καὶ | αὐ Ἁρθένου Μαρήας δι' ἐξόδου καὶ δαπάνης Μουσσουλ Σεραφίμ τὸν ἐν | τημοτάτων καὶ εὐγενεστάτων ἄρχων τὸν 'Ιωάννου Πόπα ἀπὸ Πογο | νιάνη διὰ ἀγιᾶς καὶ ψυχικῆς σπη- ρῆας αὐτῶν καὶ γωνέων καὶ ἀδελφῶν καὶ τέκνων | αὐτόν ἡγε- μωνέβοντον τοῦ εὐσεβεστάτου καὶ ἐκλαμπροτάτου Κ(υρίου), Κ(υρίου) Ἰῶ Ράδου Λέων | βωεβόδα ἔ . . . οριον αὐτος παντερπον καὶ Θίονν ναὸς καὶ ἐτελήθησε ἐν μῆνι ιουλιῇ, ἔτους 730ς'. Textul a fost descifrat și tradus de Constantin Bălan, cercetător principal la Institutul de istorie « N. Iorga ». N. A. CONSTANTINESCU, în articolul său *Cîteva inscripții inedite din Prahova și Vlașca*, din volumul omagial *Lui Ion Bîanu amintire*, 1916, p. 42—44, nu a descifrat bine cuvîntul « Pogoniana », pe care îl citește Popa . . . Iani. V. BRĂTULESCU, în *Inscripții și însemnări din biserici, Glasul bisericii*, anul XXV, nr. 7—8, 1966, p. 657—658, deslușește același cuvînt cu înțelesul de Iani Diatas. Analiza pisaniei au făcut-o și

Paul Cernovodeanu, cercetător principal la Institutul de istorie « N. Iorga » și Marina Marinescu, cercetătoare la Institutul de istoria artei.

² În documentul dat în București la 11 decembrie 1680, Șerban Cantacuzino întărește neguțătorului Panait Primi-chiriul, ginerele Asprei fata lui Isar Ghiorma, stăpînire peste un loc în fața bisericii Grecilor, luîndu-l de la Iane Popa neguțătorul. Iane Popa fusese improprietărit printr-o carte dată de Radu Leon și întărită de Duca-vodă, în schimbul unei datorii a lui Panaiot Glăbuciarul, ginerele lui Isar. Cerîndu-i-se zăpîsul pe care spunea că îl avea de la Panaiot și soacra sa Zamfira, unde se consemnase datoria, s-a văzut că iscălitura Zamfiriei era falsificată. GEORGE POTRA, *Documente și privitoare la istoria orașului București (1594—1821)*, <București>, <1961>, p. 183.

³ Arhivele statului București, *Document din 1668 (7176)*, II, 3. Orig. X/15. Transcrierea actelor originale ne-a fost pusă la dispoziție prin bunăvoința tov. Damaschin Mioc, șeful secției de istorie medievală românească de la Institutul de istorie « N. Iorga ».

⁴ Arhivele statului București, *Document din 1672 (7180)*, IV, 14. Orig. X/18.

⁵ N. IORGA, *Istoria românilor*, vol. VI, București, 1938, p. 266. CONSTANTIN C. GIURESCU, *Istoria românilor*, III, partea I, București, 1942, p. 177—180.

împresurat cu multe datorii căzut-au asupra țării multe nevoi și grele dădii »⁶. Pentru o agonisire rapidă, strânsă fără scrupule, el se înconjurase de neguțatori și aventurieri greci, nemulțumind mulțimea și pe boierii de țară⁷. Așadar, Iane Popa, dintr-o familie de neguțatori — deoarece în hrisovul dat mănăstirii de Duca-vodă la 15 mai 1677⁸ se spune că fratele său Manta avea aceeași îndeletnicire —, era unul dintre preferații noului domn. Originar din Pogoniana (Epir), ținut înăbușit sub stăpânire turcească, el găsisese, ca și alți compatrioți ai săi⁹, drumul către o țară bogată, unde în schimbul unor grele biruri plătite la Poartă se mai putea obține o relativă libertate.

La trei ani de la începutul domniei, fiind nevoit să se ducă la Constantinopol pentru a fi reconfirmat, după noua rînduială hotărîită de turci, Radu Leon cîștigă pentru un moment sprijinul boierilor de țară dîndu-le anumite satisfacții morale¹⁰ și înlătură pe călugării greci de la conducerea și administrarea mănăstirilor, potolind nemulțumirea pricinuită de exagărarea obiceiului de a închina mănăstirile noastre Sfîntului Munte. De altfel încă din 1666 mitropolitul Ștefan îl hotărîse pe Radu Leon să-i înlocuiască pe străini cu « popi mireni români »¹¹. Respectîndu-se așadar noua hotărîre, moșul Serafim, ispravnicul mănăstirii, era român, dar se asociase pentru înfrumusețarea ei cu bogatul Iane Popa care, participînd astfel la viața culturală a țării, se înscria într-o tradiție și își arăta statornicia față de noua lui patrie. De-a lungul secolului al XVII-lea asemenea pribegi veniți din Peninsula Balcanică sau Orientul ortodox, fie neguțatori dibaci, fie călugări apărători ai ortodoxismului, boieri sau învățați, purtătorii amintirii unui imperiu și al unui tezaur de cultură ce trebuia păstrat și după căderea Bizanțului¹², își aveau rostul necesar la curtea unor domni în contact neîncetat cu mediul cosmopolit al Constantinopolului. Școala Patriarhiei întemeiată de Kiril Lucaris¹³ era unul din intermediile prin care pătrundeau și în sud-estul european luminile Renașterii, spre care tindea pătura noastră cultă.

Ridicarea mănăstirii din Roata se face în timpul în care cultura medievală slavonă, cu ajutorul căreia se păstrase timp de două secole unitatea creștină într-o lume balcanică supusă de turci¹⁴, devenise o convenție. Deși în acei ani însuși mitropolitul Ștefan recunoștea că paleoslava, socotită în Răsărit ca limbă divină, nu mai era înțeleasă de preoți¹⁵, el nu îndrăznea totuși, de teama infiltrării reformei, să officieze serviciul religios în limba română, răspundere pe care și-o asumă cu deplin succes, spre sfîrșitul secolului, mitropolitul Antim Ivireanu. În răstimpul dintre stagnarea unei culturi muribunde și propagarea culturii umaniste exprimată în supla limbă grecească, ce indirect contribuia la formarea și înflorirea limbii culte românești, se introdusesese sporadic și în biserică, fără putere și fără urmări, această limbă. Curentului îi datorăm faptul că, deși păstrat în forma alfabetului chirilic, textul pisaniei mănăstirii din Roata, ca și explicarea scenelor și numele majorității sfinților sînt în limba grecească, procedeu întîlnit de altfel și la altele dintre bisericile epocii.

Dar mănăstirea din Roata nu rămase pînă la urmă de sine stătătoare. La începutul epocii fanariote, Iane pitar, fiul lui Constantin, nepot al lui Iane Popa, și diaconul Onea, împreună cu popa Cîrstian și cu Tudor, nepoții părintelui Serafim, nu și-au mai putut lua răspunderea bunăstării schitului. Și astfel la 5 martie 1729¹⁶, în a doua domnie a lui Nicolae

⁶ *Istoria Țării Românești 1290—1690. Letopisețul Cantacuzinesc*. Ediție critică întocmită de C. GRECESCU și D. STOMONESCU, < București >, 1960, p. 155—160.

⁷ N. IORGA, *Istoria bisericii românești și a vieții religioase a românilor*, vol. I, ed. a II-a, București, 1928, p. 375—380.

⁸ Arhivele statului București, Document din 1677 (7185), V, 15. Orig. XIV/1.

⁹ N. IORGA, *Fundațiunile domnilor români din Epir*. Extras din *Analele Acad. Rom.*, seria II, tom XXXVI, București, 1914.

¹⁰ El dăduse voie Cantacuzinilor să facă cercetări în jurul morții postelnicului Constantin Cantacuzino, ucis pe nedrept din ordinul lui Grigore Ghica.

¹¹ N. IORGA, *Istoria bisericii românești*. . . , p. 380.

¹² N. IORGA, *Byzance après Byzance*, Bucarest, 1935.

¹³ V. PAPACOSTEA, *Les origines de l'enseignement supérieur en Valachie, in Revue des études sud-est européennes*, t. I, 1963, nr. 1—2, 33 p. și *La Fondation de « l'Académie grecque » de Bucarest. Les origines de l'erreur de datation et sa pénétration dans l'historiographie*, în *Revue des études sud-est européennes*, t. IV, 1966, nr. 1—2, p. 116—145.

¹⁴ N. IORGA, *Histoire des États balkaniques à l'époque moderne*, București, 1914, p. 49.

¹⁵ N. CARTOJAN, *Curs de istoria literaturii române vechi. Literatura românească în secolul al XVII-lea*. N. IORGA, *Istoria literaturii religioase a românilor pînă la 1688*, București, 1904, p. 117—121.

¹⁶ Arhivele statului București, Document din 1729 (7237), III/5. Orig. X/24.

Mavrocordat, mitropolitul Daniil întărește hrisovul prin care urmașii ctitorilor închinau schitul mănăstirii Stavropoleos din București, întemeiată în anul 1724 de arhimandritul Ioanichie din eparhia Pogoniana din satul Ostanița. Această alegere fusese făcută « pentru că fiind și părintele Stavropoleos din patria noastră, pentru aceea am închinat la sfânta biserică a sfinției sale de aici din București . . . ». Prin testamentul său din 1733, act reînțărît de Constantin Mavrocordat în a treia domnie (1735–1741), kir Ioanichie își închină ctitoria cu toate averile ei, inclusiv schitul Roata, mănăstirii Gura din Pogoniana, specificînd ca toate acestea să fie administrate, dacă se poate, de urmașii săi ¹⁷.

A doua pisanie ¹⁸, pusă în anul 1861 la ușa de intrare în pronaos, arată că biserica aflîndu-se în stare de dărăpănare a fost reparată și înfrumusețată adăugîndu-i-se și o tindă. În anul 1936 însă, biserica a fost judicios restaurată de lucrările Comisiei monumentelor istorice, conduse de arhitectul Em. Costescu ¹⁹. Tinda a fost păstrată, dar i s-a înlăturat turla de lemn îmbrăcată cu tablă, care servea de clopotniță. În același timp, luîndu-se ca model macheta bisericii, ținută în mînă de ctitori, s-a ridicat deasupra pronaosului o turlă pe bază pătrată, turlă care fusese dărîmată de cutremurul din 1802 și fusese înlocuită în 1807 cu o calotă. Tot atunci s-a dat la o parte zugrăveala din 1861, scoțîndu-se la iveală vechile fresce, documente interesante de pictură dintr-o epocă de artă nu îndeajuns de cunoscută.



Ridicată pe culmea unui deal, biserica singuratică apare mică, înconjurată de un cimitir de țară. Ea are un plan triconc, precedat de un scurt pronaos, iar deasupra naosului se ridică sprinten o turlă octogonală pe bază pătrată. După cum s-a spus mai sus, în anul 1861 i s-a înădîrit bisericii o tindă în prelungirea pronaosului pentru a se obține un spațiu interior mai încăpător, adaos de care trebuie să se facă însă abstracție pentru a se reconstitui imaginea inițială a monumentului (fig. 2a).

Planul bisericii din Roata este de dimensiunile celui al bolniței Coziei (1542) ²⁰, căci are o lungime de circa 12 m, iar lățimea pronaosului de aproximativ 4 m. Pentru ridicarea acestui edificiu mic, delimitat de ziduri disproporționat de groase, înălțate pe un plan în unele părți cu ușoare stîngăcii de trasare (fig. 2b), s-au adoptat soluții simple, realizate cu rusticitate dar fără caznă. Altarul este acoperit cu o semicalotă, simplă, fără decroșuri, continuată cu un semicilindru. Proscomidia largă și scundă, săpată în grosimea zidului, are deasupra un arc lat în plin cintru și este luminată de o ferestruică. La est ea este flancată de o mică nișă. La sud, nișa diaconiconului este acoperită tot cu un asemenea arc lat. Naosul este despărțit de pronaos după sistemul tradițional printr-un zid plin, gros aproape de un metru, străbătut de o singură deschidere îngustă boltită în semicilindru. Deasupra naosului, se înalță o turlă octogonală la exterior, circulară la interior, sprijinită pe pandantivi. Din turla inițială nu a mai rămas ca parte originală decît baza ei pătrată, iar tamburul și calota au fost refăcute cu prilejul ultimei restaurări. Turla se sprijină la nord și sud direct pe arcele de cap ale absidelor, la est pe arcul transversal care mărginește boltirea altarului, iar la vest pe îngustul semicilindru care prelungește lungimea naosului. Pronaosul e acoperit cu o calotă pe pandantivi, susținută de arce în consolă lipite pe pereții încăperii.

Spațiul interior, cuprins ca un miez în coaja groasă a zidurilor, este luminat de ferestre înguste cu glaful adînc. În altar, în afară de aceea minusculă din proscomidie, se mai află una pe axul bisericii; în naos, se află cîte o fereastră în centrul celor două abside, iar în pronaos, în mijlocul pereților de la nord și sud. Dimensiunile reduse ale bisericii, naosul

¹⁷ RĂZVAN THEODORESCU, *Mănăstirea Stavropoleos*, București, 1967.

¹⁸ Pisania din 1861: « Această sfîntă biserică fiind foarte veche acum s-au înpreinoit și s-au înfrumusețat după cum se vede prin sîrguința și cu cheltuiala preotului Stancu duhovnicu care a zidit acest advon din nou și cu ajutorul domnilor Oană, Dobre, Mihalcea, Matei, Ioan, Ion, Voica, lt. 1861 ».

V. BRĂTULESCU, *op. cit.*, p. 657–658.

¹⁹ N. IORGA, *Trei conferințe de orientare*, I. Monumentele noastre și opera Comisiei monumentelor istorice, B.C.M.I., Vălenii de Munte, 1938, aprilie-iunie, p. 60. N. Iorga dă ca dată a înființării mănăstirii anului 1632.

²⁰ N. GHICA-BUDEȘTI, *Evoluția arhitecturii în Muntenia și în Oltenia*, B.C.M.I., Vălenii de Munte, 1931, p. 24.

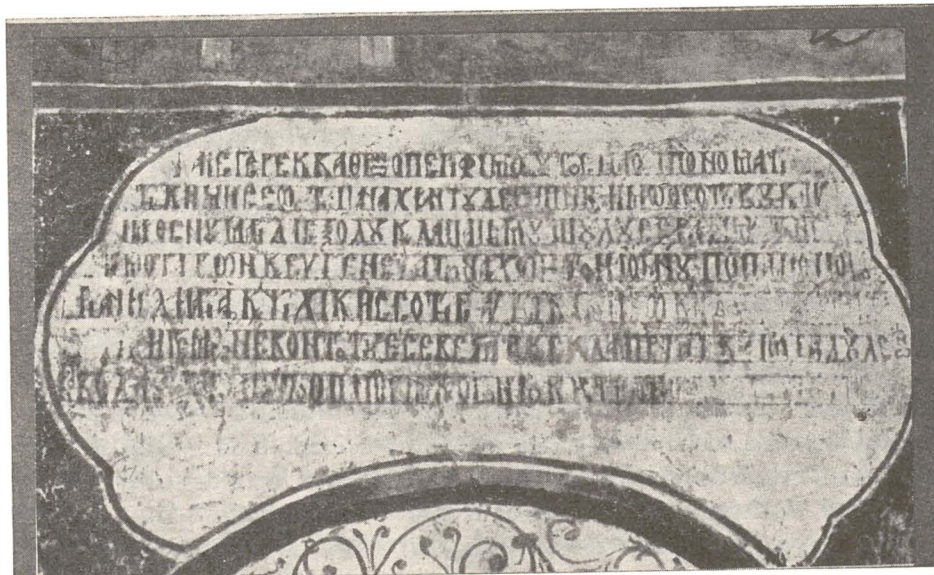


Fig. 1. — Pisania bisericii în pronaos, peretele de vest (fotografie după clișeu C.M.I.).

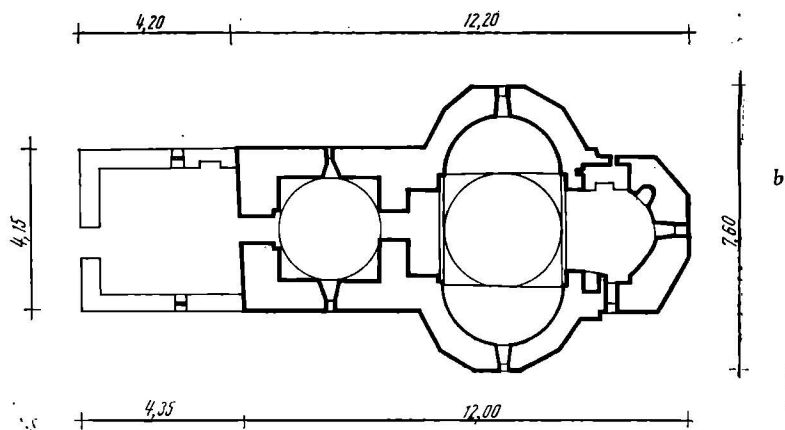


Fig. 2. — Roata-Cătunu, Biserica: a) secțiune longitudinală, b) plan (arh. Ioana Joja).

triconc acoperit cu o turlă, pronaosul pătrat boltit cu o calotă, zidul despărțitor plin, străpuns de o deschidere scundă, sînt elemente arhitecturale caracteristice, întîlnite adesea la multe din monumentele Țării Românești din secolele anterioare.

Înfățișarea exterioară a bisericii, așa cum ea apare astăzi, o prezintă făcută din cărămizi subțiri aparente, uniforme pe toată suprafața zidurilor și legate între ele prin rosturi subțiri de mortar. Privind însă tabloul ctitorilor, macheta bisericii arată că la origine fațadele ei erau conforme sistemului decorativ al primei jumătăți a secolului al XVII-lea, rezultat din imitarea prin zugrăvire a unui parament de blocuri de piatră, cuprinse în casete de cărămizi aparente.

Plastica decorativă este simplă și discretă, făcută cu gust dar cu cheltuială puțină. Astfel, ca la schitul Brădet (sfîrșitul secolului al XIV-lea) ferestrele au în partea de sus arce de descărcare la nivelul zidurilor ²¹. Pe suprafața netedă se desprinde în relief, în partea de sus, o cornișă formată din două șiruri de dinți de ferăstrău, fiecare din cîte trei rînduri de cărămizi dispuse oblic față de suprafața zidurilor și despărțite între ele printr-un rînd de cărămizi puse pe drept. Același tip de cornișă împodobește și baza pătrată a turlei. Astăzi biserica apare fără soclu.

Simplitatea plasticii decorative, căci după cum am văzut, monumentul e azi lipsit aproape cu totul de accidente ornamenticii obișnuite, îi scoate în evidență cu atît mai mult silueta, care ne prezintă un echilibru statornic al volumelor. Privită dinspre miazăzi biserica apare zveltă, înălțată de turla octogonală deasupra bazei pătrate, aflate aproape de mijlocul axei longitudinale a edificiului. Această impresie ne-o lasă faptul că baza turlei acoperă aproape întreg spațiul naosului, nelăsînd la o parte decît prelungirea de circa 90 de cm, lățimea arcului dinspre vest. La acest efect contribuie și dimensiunile reduse ale pronaosului pătrat, mai scurt cu un metru decît naosul, lungimea lui nedepășind cu mult adîncimea absidei altarului. Așadar spre est și vest volumul naosului și al pronaosului par a se contrabalansa, iar spre nord și sud, cele două abside pentagonale laterale, fiecare cu adîncimea de 1,35 m, proporționată mărimii monumentului, se echilibrează într-o perfectă și armonioasă simetrie (fig. 3). Și astfel, volumul mic al bisericii pare strîns încheșat, construit ca un suport solid pentru o turlă puternică (fig. 4). În mic și modest ea ne amintește de biserica mănăstirii Călușul ridicată între anii 1516 și 1521, a cărei construire a urmărit ca efect final să scoată în evidență turla impunătoare, prin așezarea ei astfel încît axul ei vertical să cadă pe mijlocul lungimii edificiului ²².

După cum s-a văzut, alegerea soluțiilor de construcție ce par culese de peste veacuri, de ici și de colo, întrebuintate la ridicarea acestui monument nu a împiedicat forma lui reușită. Meșterul a reactualizat procedee vechi de construcție, readaptîndu-le cu talent mijloacelor și posibilităților date. El se arată un tehnician mai puțin exact, dar în schimb un artist adevărat, reproducînd în mic o constantă de echilibru caracteristică proporției numeroaselor monumente pe care i le oferea arhitectura medievală a Țării Românești. Așadar, însușirile citite în pisanie de « vestită » și « prea plăcută » se dau unei biserici cu aspect sfîos și proporții reduse. Ea este construită în răstimpul dintre sfîrșitul domniei lui Matei Basarab (1652) și începutul perioadei de mare înflorire artistică inaugurată de Șerban Cantacuzino (1678–1688) și ajunsă la apogeu în vremea lui Constantin Brîncoveanu. În lunga sa domnie, Matei Basarab ridicase și reparase o puzderie de biserici răspîndite pe tot întinsul Țării Românești. După o perioadă de 30 de ani — de la sfîrșitul dezastruos al lui Mihai Viteazul pînă la înscăunarea lui Matei Basarab — numeroșii domni care s-au succedat fără să poată nici unul echilibra politica internă a țării, năvălirea ungarilor din 1610 și a tătarilor din 1624 au dat naștere unei grele situații economice, împiedicînd răgazul și posibilitatea ridicării a noi monumente sau reparării celor distruse de calamități. Construind și reparînd mult, Matei Basarab umplea un gol și continua o tradiție. Numeroasele ctitorii

²¹ N. GHICA-BUDEȘTI, *op. cit.*, pl. III.

²² EMIL LĂZĂRESCU, *Contribuții la formarea stilului muntenesesc în secolul al XVI-lea. Date noi cu privire la zidirea*

mănăstirii Călușul (lucrare în manuscris). CONSTANTIN BĂLAN, *Măndăstirea Călușul*, București, 1967.



Fig. 3. — Roata-Cătunu, vedere din sud-vest (foto după clișeu C.M.I.).



Fig. 4. — Roata-Cătunu, vedere din est (foto după clișeu C.M.I.).

domnești și boierești aparținând primei jumătăți a secolului al XVII-lea, deși nu ne oferă exemplele desăvârșite ale secolelor anterioare, arată aspirația unei reîntoarceri spre modelele trecutului, devenite clasice. Încercarea de a le realiza cu mijloace modeste le dă un aer de «rusticitate». Procedul s-a continuat și în al treilea sfert al secolului al XVII-lea, deoarece elementele care au alcătuit construcția bisericii din Roata-Cățunu au putut fi lesne identificate, parcurgându-se istoria evoluției noastre artistice. Așa dar, în această epocă, deși fiecărui monument i se dădea o înfățișare deosebită de a celuilalt, ele rămâneau totuși legate între ele prin echilibrul cuminte al proporțiilor și prin eleganța plasticii ornamentale aparținând repertoriului tradițional. Pictura vremii rămîne însă mai greu de definit, căci deși repartitia programului iconografic urmează sistemul obișnuit, tratarea scenelor se face în chipuri diferite.

Pe de o parte, acum stilul picturii bizantine, care luase naștere odinioară din nevoia de a simboliza schematic și expresiv o spiritualitate și o acțiune dramatică de o înaltă tensiune mistică, se transformase în timp într-o stilizare pricepută, apropiată mai degrabă de un grafism ornamental, care continua să rezume aceeași acțiune, ale cărei conflicte dramatice își pierduseră însă din forța interioară. Astfel, de pildă, la biserica din Săcuieni ²³ (pictată în anul 1667), scenele sînt clare cu o echilibrată simplitate lăuntrică, rezultată din păstrarea unui simetrisim compozițional, care urmărește obținerea unui efect armonios decorativ. Personajele nu sînt scoase neapărat în evidență după importanță, ci par distribuite pe firul ușor undulat al acțiunii simplificate. Ansamblul pare alcătuit dintr-o înșirare de icoane pictate pe zid.

Pe de altă parte, la biserica din Crețulești ²⁴, de pildă, pictată în anul 1669, detalii din scenele patimilor preschimbă prezentarea liniștită de la Săcuieni într-una agitată. Deși nu își pierde ordonarea simetric echilibrată, unele scene surprind prin amănuntele iconografice mai rare la noi, dar din ce în ce mai obișnuite acum în pictura postbizantină a sud-estului european. Desenul chibzuit de la Săcuieni la Crețulești a devenit mai grăbit, căci se căuta să se reînsuflească o iconografie obosită, prin introducerea unor detalii inspirate de iconografia apuseană și prin mimarea unei gesticulații baroce.

Pictura bisericii din Săcuieni se potrivea personalității ctitorilor, boieri de țară, legați de tradiția unei arte perfect asimilate, care părea elaborată din nou de zugravii noștri. De asemenea și pictura bisericii din Crețulești corespundea gustului ctitorilor ei, dintre care marele logofăt Crețulescu era o personalitate agitată în luptele politice ale vremurilor sale. El își lărgise înțelegerea artistică venind în contact cu diferite medii de viață și de cultură, fiind trimis cu misiuni politice la Constantinopol, fugit în Creta sau surghiunit în Transilvania.

Stilul picturii bisericii din Roata-Cățunu ne întoarce însă la interpretarea rustică, a vechii picturi monastice, primitive. În acest stil cu caractere expresioniste, din ce în ce mai rar întâlnit în pictura monumentală, se mai pictau acum, uneori, unele icoane.

Desfășurarea programului iconografic păstrează ordinea tradițională, dar diferența de măsură dintre registre nu a fost armonios calculată. Micșorarea lor de jos în sus nu s-a făcut, ca de obicei, într-o lentă gradare. Așadar, s-a trecut cu vederea potrivirea chibzuită, din punctul de vedere al legilor picturii monumentale, dintre dimensiunile registrelor, dar s-a urmărit în schimb scoaterea în evidență a șirului de sfinți, a portretelor de martiri din medalioane și a picturii de pe semicalotele absidelor. Din această cauză registrul cu scene a fost brusc micșorat, pierzînd din importanță, înghesuit între friza înaltă de sfinți, mărginită de medalioanele mari, și între decorația semicalotelor. Îngustimea lui a contribuit ca scenele de pe semicalote să pară mult mai mari decît în realitate, apăsînd mai degrabă ansamblul decît înălțîndu-l. Compozițiile nu au mai fost așadar potrivite suprafețelor date, astfel încît și arhitectura și pictura să pară a fi fost făcute dintr-o dată una pentru alta, punîndu-se în valoare reciproc, ceea ce a avut rezultatul ca pictura să-și piardă din calitatea de monumentalitate. Registrul cu scene se desfășoară ca ilustrațiile dintr-un modest pliant desfășurat.

²³ I. MIHAIL, *Pictura bisericii din Săcuieni-Dîmbovița, B.C.M.I., Vălenii de Munte, octombrie-decembrie, 1926, p. 152—166.*

²⁴ CORNELIA PILLAT, *Tradiție și inovație în arta Țării Românești din a doua jumătate a secolului al XVII-lea: biserica Crețulescu din satul Rebegești, în S.C.I.A., 1958, anul V, nr. 2, p. 51—72.*

Cu toată suprafața redusă a pereților, programul iconografic al bisericii este destul de bogat. În altar el păstrează ordinea tradițională. Astfel, pe semicalotă s-a pictat *Maica Domnului* cu Isus pe genunchi între doi arhangheli (fig. 5); pe primul registru de sus: *Împărțirea apostolilor*; în centrul glafului ferestrei de la răsărit: *Isus în potir între doi arhangheli*; în proscomidie: *Pieta*. Ca de obicei în acest loc se află pictată *Viziunea Sf. Petru din Alexandria*. La extremitatea nordică a primului registru de sus: *Isus arătându-se după înviere miranților*. Pe arcul triumfal: *Înălțarea la cer*, iar ultima scenă a registrului, la nord, reprezintă pe *Isus stînd de vorbă cu samariteanca*. În naos, starea foarte deteriorată a picturii de pe arc și timpanul de la vest fac anevoioasă analiza ei iconografică și stilistică. Pe tambur se mai văd resturi din scena *Sfintei liturghii*, iar pe pandantivi se deosebesc evangheliștii. Chipul lui Isus pe năframă s-a pictat la baza turlei și la est și la vest. Tema iconografică, rară în pictura noastră, ilustrează partea a doua a legendei lui Avgar, privitoare la icoana lui Isus nefăcută de mîini omenești. Legenda circula în țările române și în 1689 ea se găsește copiată la noi de Gavril Diiac ot Bălățești²⁵. La biserica din Roata s-a păstrat sistemul de a reprezenta ciclul marilor sărbători separat de ciclul patimilor. Pe semicalota de la sud (fig. 6) s-a scos în evidență scena *Nașterii lui Isus* care grupează în jurul ei, dedesubt, pe primul registru sărbătorile: *Prezentarea la templu*, *Botezul*, *Intrarea în Ierusalim*. La extremitatea estică a registrului se mai află pictată minunea: *Vindecarea orbului din naștere*. De obicei ciclul minunilor se ilustra separat de celelalte. Dar prezența răzleață a *Vindecării orbului* alături de *Isus stînd de vorbă cu samariteanca*, pictată în altar, pare să completeze sensul acesteia din urmă²⁶. La extremitatea vestică a registrului se află *Rugul arzător*, scenă liturgică făcînd parte de obicei din programul iconografic al altarului²⁷. Reprezentarea ei în acest loc poate fi pusă în legătură cu scenele dedicate vieții Maicii Domnului ca o întărire a atributelor ei. Ele sînt pictate în continuarea registrului, desfășurîndu-se pe timpanul de la vest și la capătul de nord al semicilindrului care înconjură timpanul, și arată: *Nașterea Maicii Domnului*, *Adormirea*, *Intrarea în biserică* și *Vizitațiunea*. Și în pictura exterioară a bisericilor din Moldova de nord din secolul al XVI-lea și începutul secolului al XVIII-lea, ciclul *Acatistului Maicii Domnului* se încheia cu scena *Rugul arzător*²⁸, după care urma scena amplificată a *Asediului Constantinopolului*.

În timp ce la Săcuieni, ciclul patimilor a fost adunat în naos, pe primul registru de sus, iar la Crețulești în pronaos, la biserica din Roata se reproduce un alt sistem de repar-tizare, și el obișnuit bisericilor ortodoxe. Ciclul se desfășoară în naos, pe arc și la nord, pe primul registru de sus unde scenele sînt grupate în jurul *Răstignirii* și *Coborîrii la iad*, pictate pe semicalota împărțită în două. El este format din: *Cina cea de taină*, *Spălarea picioarelor*, *Isus în grădina Ghetsimani*, *Isus judecat de Pilat*, *Drumul crucii*, *Plîngerea*, *Necredința lui Toma* (fig. 7).

²⁵ N. CARTOJAN, *Cărțile populare în literatura românească*, vol. II, *Epoca influenței grecești*, București, 1938, p. 135—141.

²⁶ *Evanghelia după Ioan*, 4 (5—43). Deși era oprit evreilor să stea de vorbă cu samaritenii, Isus a stat de vorbă cu samariteanca dezvăluindu-i învățătura sa. *Vindecarea orbului din naștere* (*Evanghelia după Marcu*, 4 (22—26)) poate avea aceeași semnificație: luminarea prin noua credință a celor născuți neștiutori.

²⁷ I. D. ȘTEFĂNESCU, *L'illustration des Liturgies dans l'art du Byzance et de l'Orient*, Bruxelles, 1936, p. 132. LOUIS RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, tome II, *Iconographie de la Bible*, I, *Ancien Testament*, p. 185. Inițial această scenă arăta în mijlocul flăcărilor pe îngerul Ialveh care îi apăruse lui Moise în timp ce-și păștea oile, poruncindu-i să-și dezlege sandalele — legăturile terestre — pentru a putea sta de vorbă cu Dumnezeu (*Exodul*, 3 (1—5)). Sfinții părinți ai bisericii creștine susțineau însă că îngerul nu ar fi fost decît Isus, întruchipat astfel pentru a transmite cuvî-

tul lui Dumnezeu. Altă variantă a scenei reprezintă în mijlocul flăcărilor, în locul îngerului, bustul Maicii Domnului cu Isus pe piept închis într-un medalion. Fecioara este și simbolul bisericii creștine. După cum Maria a rămas virgină după naștere, tot astfel și biserica a supraviețuit în focul persecuțiilor.

²⁸ PAUL HENRY, *Les églises de la Moldavie du Nord*, Paris, pl. XLIV și XLVI. SORIN ULEA, *Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești* (I), în S.C.I.A., nr. 1, 1963, p. 71—73. Autorul demonstrează că includerea în programul iconografic a picturii exterioare din vremea lui Petru Rareș, a *Imnului Acatist*, cîntec de laudă închinat Fecioarei al cărei ajutor miraculos ar fi contribuit la respingerea persanilor care au asediat Constantinopolul în anul 626, cum și pictarea supradimensionată față de celelalte scene a *Asediului Constantinopolului*, ar fi fost intenționat reprezentate acum: « anume pentru a activa masele și a deveni, astfel, un important sprijin ideologic al politicii antiotomane a domniei » (p. 73).



Fig. 5. — Semicalota altarului: Maica Domnului cu Isus pe genunchi între doi arhangheli (foto clișeu C.M.I.).

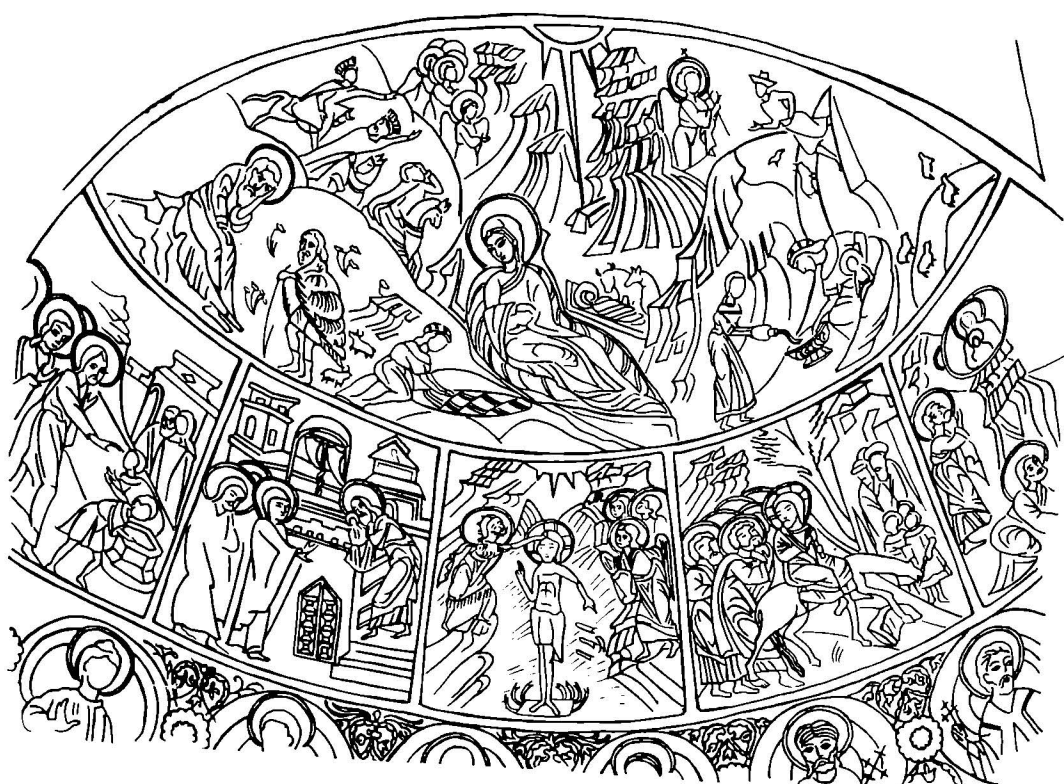


Fig. 6. — Naos, absida sudică, pictura de pe semicalotă și registrul cu scene: Nașterea, Vindecarea orbului, Prezentarea la templu, Botezul, Intrarea în Ierusalim, Rugul arzător (schiță de Cornelia Pillat).

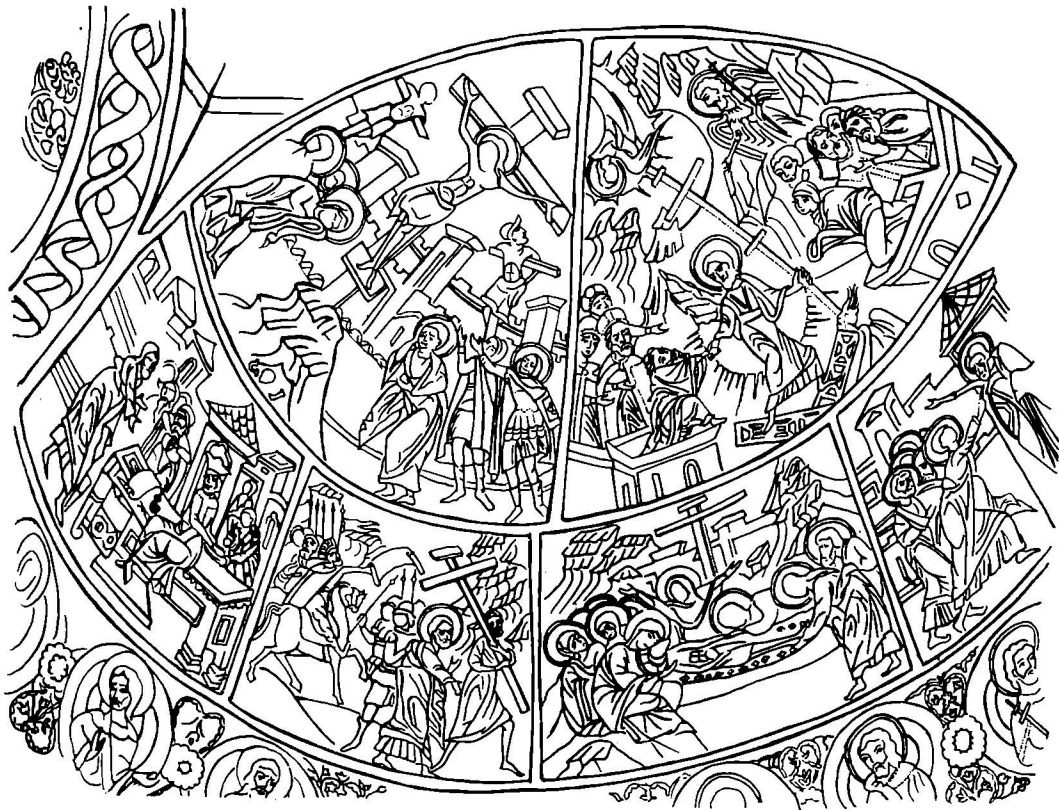


Fig. 7. — Naos, absida nordică: pictura de pe semicalotă și registrul cu scene: Răstignirea, Coborîrea la iad, Spălarea pe mîini, Drumul crucii, Plîngerea, Necredința lui Toma (schiță de Cornelia Pillat).



Fig. 8. — Naos, absida sudică: medalioane și registru cu sfinți (foto după clișeu C.M.I.).



Fig. 9. — Naos, absida nordică: medalioane și registru cu sfinți (foto după clișeu C.M.I.).

Friza de sfinți este alcătuită, în altar, din sfinții ierarhi ²⁹, în naos din sfinții militari ³⁰, printre care se află însă la sud, în vecinătatea altarului: sfinții Constantin și Elena (fig. 8), iar la nord: sf. Nicolae (fig. 9). În pronaos ³¹ friza se continuă cu sfinte și sfinți pustnici. Medalioanele cu portrete de martiri se înșiră deasupra acestui registru, doar în naos. În pronaos pe calotă s-a pictat Maica Domnului împărăteasa îngerilor, iar pe timpane, patru dintre sinoadele ecumenice. Înălțimea pronaosului este mai mică decât a naosului, din care cauză a fost redus șirul de medalioane. De o parte și de alta a intrării în naos se află icoana Maicii Domnului și aceea a lui Isus învățător.

În general scenele redau schematic iconografia postbizantină a secolului al XVI-lea, care contopește diferitele versiuni ale aceluiași teme. La biserica din Roata doar câteva sînt amănuntele mai rar întîlnite, care ar vrea să dea accente narrative, astfel *Nașterea lui Isus*, *Judecata lui Pilat*, *Drumul crucii* și *Răstignirea* conțin câteva detalii pitorești care ilustrează legende apocrife. Legendele create de imaginația orientală, răspîndite și amplificate apoi în toată Europa, pătrunseseră și în folclorul nostru și circulau și la noi. Unele din ele erau reproduse și în manuscrisele noastre vechi, dar încep să fie înregistrate mai accelerat din secolul al XVII-lea și mai ales în secolul al XVIII-lea ³².

În ansamblu, scena *Nașterii* este formată din elementele obișnuite figurației scenice a secolelor al XV-lea și al XVI-lea ³³. La dreapta ieslei, tipul Mariei amintește de originea

²⁹ Altar de la nord la sud: sf. Romanos, deasupra proscomidiei cap de heruvim, sf. Spiridon, sf. Vasile, sf. Ioan Hrisostom, sf. Kiril, sf. Nicolae.

³⁰ Naos sud, registrul cu sfinți de la est la vest: sf. Constantin și sf. Elena, sf. Teodor Tiron, sf. Teodor Stratilat, sf. Nichita, sf. Pantelimon, arhanghelul Mihail. Nord, de la est la vest: sf. Nicolae, sf. Gheorghe, sf. Dumitru, sf. Nestor, sf. Procopie, sf. Mercurie, arhanghelul Gavril. De la sud la nord medalioanele reprezintă portretele următorilor martiri: sf. Anania, sf. Azarie, sf. Protasie, sf. Ghervasie, sf. Nazarie, sf. Ghimnasie, sf. Calistrat, sf. Pigasie, sf. Malarie, sf. Eftimie,

sf. Axentie, sf. Eustatie.

³¹ Pronaos, sud: sf. Avramie, sf. Pafnutie, sf. Macarie din Alexandria, sf. Iosif. În glaful ferestrei: sf. Zosima și sf. Maria Egipteanca. Nord: sf. Chiriachia, sf. Varvara, sf. Sava, sf. Eftimie. În glaful ferestrei: sf. Ulita și sf. Chiricos. Est: sf. Antonie și sf. Teodosie. Vest: jupîneasa Neaga cu două fete și un băiat; de cealaltă parte a ușii sf. Paraschiva.

³² N. CARTOJAN, *op. cit.*

³³ GABRIEL MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile*, Paris, 1960, p. 138–154.

siriană a motivului, dezvoltat în Capadocia și reluat apoi de pictorii sud-estului european ³⁴. Ea este așezată cu bustul ridicat avînd mîna dreaptă îndoită pe piept, iar cea stîngă avansată. De obicei ea se îndrepta astfel spre femeile care făceau bae copilului. În scena noastră însă, ea privește o femeie îngenunchiată la picioarele ei, care atinge cu amîndouă mîinile scutecele copilului. Este vorba de ilustrarea legendei din evanghelia sf. Iacob, fratele Domnului, care povestește că la început Salomeea, necrezînd în puritatea Mariei, a fost pedepsită, uscîndu-i-se mîinile și apoi vindecată după povața Mariei, prin puterea scutecelor miraculoase ³⁵.

Scena *Judecata lui Pilat* concentrează și un alt episod, și anume *Judecata Anei și a lui Caiafa*. Soția lui Pilat arătată în fund, la ușă, în spatele soțului, este un personaj mai rar întîlnit, evocînd textul evangheliei lui Matei ³⁶, care spune că ea a trimis vorbă în sfat că în timpul nopții a avut un vis, în care i se arăta că Isus este nevinovat, episod reluat pe larg în evanghelia apocrifă a lui Nicodim ³⁷. În unele din scenele respective de la muntele Athos, ea atinge cu mîna umărul lui Pilat care înclină capul spre ea ³⁸. De asemenea, în secolul al XV-lea și cel următor, în pictura moldovenească personajul se află la spatele jîlțului pe care stă Pilat ³⁹. La biserica Domnească din Tîrgoviște, pictată în anul 1698 de Constantinos zugravul, această scenă are aproape aceeași reprezentare ca și la Roata-Cătuu. Povestirea circula desigur de mult pe cale orală. În anul 1665 mitropolitul Varlaam al Țării Românești adusese de la Moscova, pentru a fi tradusă, o versiune rusească a evangheliei lui Nicodim, traducere îndeplinită abia în anul 1736 de ieromonahul Ilarion în mănăstirea Bistrița ⁴⁰. Scena mai arată pe lavița pe care stă Pilat și o călimară cu un toc înfipt în ea și un pergament cu scrierea ilizibilă a sentinței pe care a dat-o. Actul pomenit în apocrifele relativ moderne din secolele al XV-lea și al XVI-lea a fost relatat în detaliu în manuscrisele grecești din secolul al XVII-lea ⁴¹. Ilustrarea episodului cu darea sentinței se află și în scenele respective de la mănăstirile Berende (sec. XIV–XV) și Vukovo (1598) din Bulgaria ⁴².

În scena de alături, *Drumul crucii*, în partea dreaptă, pe al doilea plan, Pilat cu coroana sa pe cap înaintează pe un cal alb, purtînd în mînă actul scris pe pergamentul desfășurat. El este urmat de alți călăreți: Caiafa și însoțitorii săi. Aceste personaje aparținînd în evul mediu, în Apus, și distribuției teatrelor misterelor, se întîlnesc la începutul secolului al XVI-lea și în gravurile lui Dürer ⁴³, dar încep să se afle și în pictura postbizantină. Grupul descris mai sus este aproape la fel reprezentat în scena respectivă de la Vukovo ⁴⁴. În schimb, restul compoziției păstrează una din primele ei scheme iconografice. Simon poartă crucea și este urmat de Isus, îmbrăcat în costum antic și avînd mîinile dezlegate. El este împins de doi soldați. Ca și la Vukovo, compoziția are aceeași schemă, cu singura deosebire că în pictura noastră personajele au fost reduse la numărul strict necesar (fig. 10).

În scena *Răstignirii*, cerul întunecat plin de stele sugerează de asemenea amănuntele evangheliei lui Nicodim sau ale prohodului, care povestesc că la moartea lui Isus, soarele și luna s-au umplut de sînge și s-a făcut noapte. Crucea se ridică pe movila sub care se află oasele lui Adam curățate de păcat prin jertfa lui Isus ⁴⁵.

Restul scenelor reproduc cu strictețe iconografia obișnuită. Cîteva exemple vor arăta caracterul lor de icoane, rezultat uneori din reducerea compozițiilor la elementele esen-

³⁴ *Ibidem*, p. 101–104.

³⁵ N. CARTOJAN, *op. cit.*, p. 61–73. În folclorul nostru se povestește despre Crăciun care a pedepsit-o pe soția sa, tăindu-i mîinile, pentru că a ajutat-o pe Maria să nască. Crăciuneasa a fost vindecată apoi de Maica Domnului. (AL. ROSETTI, *Colindele religioase la români*, în *Analele Acad. Rom.*, extras din *Mem. sect. lit.*, seria a II-a, tom 40) < 1920 >, p. 35.

³⁶ *Evanghelia după Matei*, 27 (19).

³⁷ N. CARTOJAN, *op. cit.*, 74–77. GABRIEL MILLET, *op. cit.*, p. 621.

³⁸ GABRIEL MILLET, *Les monuments de l'Athos. Les peintures*, Paris, 1927, p. 162. Koutloumou, p. 200. Dionysiou, *Catholicon*, p. 226.

³⁹ PAUL HENRY, *Les églises de la Moldavie du Nord*,

Paris, pl. XXIII. MARIA ANA MUSICESCU, *Considerații asupra picturii din altarul și naosul Voroneșului*, în vol. *Cultura moldovenească din timpul lui Ștefan cel Mare*, < București >, 1964, fig. 19.

⁴⁰ N. CARTOJAN, *op. cit.*, p. 80.

⁴¹ C. LITZICA, *Academia Română, Catalogul manuscriselor grecești*, nr. 601 (214), nr. 9, p. 286, sec. XV–XVII; nr. 22 (116), p. 397, nr. 668, sec. XVIII.

⁴² ANDRÉ GRABAR, *La peinture religieuse en Bulgarie*. Paris, 1928, p. 325.

⁴³ OTTO FISCHER, *Albert Dürer, Sämtliche Holzschnitte*, herausgegeben und eingeleitet von... Berlin, 1938, fig. 28.

⁴⁴ ANDRÉ GRABAR, *op. cit.*, Album, pl. LV.

⁴⁵ N. CARTOJAN, *op. cit.*, p. 77.

Fig. 10. — Drumul crucii, detaliu
(foto după clișeu C.M.I.).



țiale care rezumă simbolic acțiunea, sau alteori din prezentarea frontală a personajului principal, încadrat doar de câteva din amănuntele iconografice semnificative. În *Prezentarea la templu*, privirea se oprește pe Simon care-l poartă pe Isus⁴⁶. Din celelalte trei personaje ale scenei: Maica Domnului, Iosif și proorocița Ana n-au mai rămas decât primele două. Între Maria și Iosif prezența Anei este semnalată pe al doilea plan, prin marginea unui nimb. În scena *Botezului*⁴⁷, trupul lui Isus, văzut frontal, stilizat excesiv, a fost scos în evidență mărindu-i-se ușor proporția față de personajele celelalte. În *Intrarea în Ierusalim*, s-a dat importanță prezentării lui Isus așezat pe calul alb cu picioarele de aceeași parte, după modelul iconografiei orientale. Din redacțiunea care arăta pitoresca aglomerare a populației Ierusalimului venind în întâmpinarea lui Isus, nu s-a mai pictat decât un grup de trei bătrâni și doi copii, iar în partea dreaptă, pe primul plan, doi apostoli. Restul însoțitorilor lui Isus a fost sugerat prin conture de nimburi suprapuse. Răstignirea are personaje puține. Ele sînt strînse sub brațele crucii înalte, care se ridică pe toată înălțimea axei jumătății de calotă. *Coborîrea la iad* alege acea schemă iconografică centrată pe imaginea lui Isus, văzut frontal între cele două grupuri de personaje ale vechiului testament. Ioan cu chipul hirsut nu mai este amestecat, ca de obicei, printre personajele adunate în stînga. El se detașează separat, pe o înălțime, evidențiindu-se astfel rolul său de înaintemergător. Scena este lipsită cu totul de dinamismul gesticulației iconografiei obișnuite, care arăta pe Isus văzut de profil ridicînd fără efort pe Adam din adîncime.

În afară de sistemul arhaic de a prezenta frontal eroul principal al scenei, unele din personaje au o mișcare mai vie. Scena *Împărtășirea apostolilor* îl arată pe Isus de două ori, de o parte și de alta a baldachinului, sub care se află masa. Deasupra ei este un serafim. Cînd împărtășește cu pîine, Isus se înclină mai mult decât atunci cînd ține portirul. Primii doi apostoli din capetele cortegiilor au aceeași înclinare simetrică. Ceilalți înaintează la distanțe inegale, grupați ritmic doi cîte doi, întorcînd capetele îndărăt, întrebători unii spre alții, cu gesturile mîinilor subliniind exclamativ semnificația evenimentului. Reprezentarea lor ne amintește, întrucîtva, de animația unei părți ale aceleiași scene, din biserica Sf. Ni-

⁴⁶ De obicei scena o arată pe Maica Domnului cu copilul în brațe sosind în fața lui Simon. Tipul iconografic ales la biserica din Roata-Căunu se întâlnește în secolul al XI-lea la mănăstirea Backovo în Bulgaria (ANDRÉ GRABAR, *op. cit.*, p. 71), dar și la noi în secolul al XVI-lea, de pildă la mănăstirea Vatra Moldoviței (I. D. ȘTEFĂNESCU, *L'Evolution de la*

peinture religieuses en Bucovine et en Moldavie. Nouvelles recherches, Paris, 1929, pl. 8₂).

⁴⁷ Reprezentarea lui Ioan, a lui Isus și a îngerilor se aseamănă în linii generale cu scena respectivă de la Dionisiu (GABRIEL MILLET, *Recherches...*, p. 184, fig. 147).

colae Domnesc de la Curtea de Argeș ⁴⁸. Înclinarea elegantă a îngerului din scena *Botezului* sau gestul elansat al lui Toma, atingând cu degetul rana lui Isus, par reminiscențe ale stilului clasic bizantin. În schimb, alte inflexiuni date mișcărilor par să tindă spre o expresivitate realistă. Trupul lui Isus ușor curbat deasupra crucii reproduce maniera bizantină, dar mișcarea puțin îndoită a genunchilor și brațele frînte de greutatea trupului schițează accentele realiste ale interpretărilor orientale, dezvoltate de iconografia medievală apuseană și reluate apoi de baroc. Ele sînt mai evidente în redarea trupurilor robuste ale tîlharilor și în aplecarea stîngace a lui Ioan care se lamentează cu palma la obraz. În general însă, redarea mișcărilor pare copia servilă a unor modele învățate pe dinafară.

Ceea ce accentuează unul din caracterele arhaice ale stilului ⁴⁹ este expresivitatea chipurilor cu trăsături exotice. Figura lui Isus cu barba neagră, deasă, este mare, fruntea încruntată deasupra ochilor ficși exprimă o tensiune dramatică. În altar, pe semicalotă, sau în pronaos, pe calotă, Maica Domnului se impune implacabilă și severă. Ochii ei amintesc de aceia ai portretelor de la Fayum cu pupilele acoperind tot irisul și sprîncenele uniform îngroșate. Nasul e lung, subțire, gura plină dar fără moliciune și bărbia întoarsă energic. Pentru a se da imaginii sale un caracter impunător, nemaîștiindu-se aplica fericit legile picturii monumentale, s-a micșorat disproporționat partea de jos a trupului, lungindu-i-se în schimb bustul și capul. Și astfel, figura ei mare se desprinde impunătoare pe fondul întunecat al semicalotei. În pronaos arhanghelii și îngerii care o înconjură, iar în naos sfinții din medalioane sau din friză, au aceiași ochi negri cu privirea grea, fixă, și aceleași frunți încrețite de o linie paralelă sprîncenelor. Modelajul figurilor este făcut din contrast de umbră și lumină, căci marginea ovalelor sau scobiturile fețelor supte și orbitele ochilor sînt brusc întunecate. Între duritatea expresivă a chipurilor și dematerializarea mîinilor cu degete lungi, inconsistente, contrastul este izbitor și constituie o ciudată alăturare dintre un stil cu accente expresioniste și altul cu trăsături manierist decadente.

Fondul scenelor ar vrea să fie dramatic, fiind sacadat de stîncile în trepte abrupte, răsucite în felii tăioase, ceea ce dă peisajului o neliniște barocă. Arhitecturile schematice de tradiție elenistică au păstrat însă velumurile înțepenite.

Costumele de modă bizantină stilizează sărăcăcios țesăturile vechi cu cruci sau vrejurile brocarturilor venețiene. Sfinții din friză sînt cuprinși sub arce trilobate. Aureolele lor, din stuc aurit, sînt incizate cu un șirag de corole de floare din petale subțiri. Benzile de motive decorative, care împodobesc intradosul arcelor, aparțin unui vechi repertoriu și sînt folosite cu discreție. Ele sînt formate din palmete sau panglici plisate și desfășurate. Vrejurile dintre medalioane sînt caligrafiate cu suplețe, aducînd aminte întrucîtva de ornamentica dintre medalioane de la mănăstirea Arnota ⁵⁰. În partea de jos a pereților se imită cu rusticitate, în linii tremurate, roșii, galbene, negre și albe, motivul elenistic al marmurei străbătute de vine. Din nefericire nu se poate face o analiză concludentă a coloritului, căci resturile de pictură sînt afumate. În pronaos se observă distribuirea ritmică a culorii. Sfînta Kiriakia (sf. Duminică) are mantie albastră-cenușie și tunică roșie, iar sf. Varvara, mantie roșie și tunică albastră. Faldurile sînt desenate cu cafeniu pe roșu și cu albastru închis pe albastru-cenușiu, iar reliefurile lor este sugerat, fără modulări savante, în tonurile puse plat ale culorii respective. Dacă alegerea culorilor este lipsită de exuberanță, ea este în schimb discretă și plăcută.

S-a văzut că în ansamblul de pictură, unele scene au cîteva amănunte iconografice mai rar întîlnite. Aceste detalii care ar fi putut da, ca la Crețulești, o coloratură narativă expunerii, au fost atît de strînse în tiparul desenului rigid, încît ele și-au pierdut din expresivitatea conținutului anecdotic. Unele siluete amintesc vag de stilul clasic bizantin, pe cînd altele reproduc expresionismul arhaic al picturii creștine, rustice orientale, care și în Peninsula Balcanică a mai supraviețuit încă pînă tîrziu în evul mediu. Caracterele acestui stil, numit

⁴⁸ VIRGIL VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale în țările române*, < București >, 1959, p. 350, fig. 306.

⁴⁹ ANDRÉ GRABAR, *op. cit.*, p. 183–186. ANGELO PROCOPIU, *La question macédonienne dans la peinture byzantine*,

Athènes, < 1962 >, p. 28.

⁵⁰ I. D. ȘTEFĂNESCU, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie*, Paris, 1930, pl. 83.

și monastic, se întâlnesc de altfel în Țara Românească chiar de la sfârșitul secolului al XIV-lea în pictura mănăstirii Cozia⁵¹ și, după cum am mai spus, aceeași interpretare o au și multe din icoanele noastre populare. Pe de altă parte, efilarea neexpresiv caligrafiată a degetelor este manieristă, iar învîrtirea în cochilie a peisajului stîncos este barocă. Nu este surprinzător acest amestec dintre diferitele interpretări date de-a lungul vremurilor stilului bizantin. La această epocă, modelele adunate eclectic de zugrăvi puteau reuni chiar în aceeași scenă reprezentări de tradiție arhaică cu altele clasice idealizate, la care se adaugă acum și influențe ale stilului și iconografiei occidentale. Dar aceste accente realist-dramatice, cît și mișcările grațioase sau cele agitate, sînt înghețate, fără vitalitatea conținutului sentimental sau a stilizării după natură. Lipsa de armonizare a repartizării programului iconografic, prin scoaterea în evidență a anumitor părți ale decorației în detrimentul altora, finalitatea stringent simbolică a compozițiilor, lipsa de viață a desenului care copiază fără discernămint diferite maniere dovedesc că programul a fost reprodus mecanic, fără înțelegere artistică. Personajele și decorul par a fi devenit o scriere hieroglică, potrivită însemnării unor anumite subiecte. Zugravii Dumitru și Răducu însemnați jos, la marginea scenei *Prezentarea la templu* (fig. 11), nu sînt artiști ci meșteșugari fără talent.



Fig. 11. — *Prezentarea la templu*. Jos iscăliturile zugravilor: Dumitru și Răducu (foto după clișeu C.M.I.).

Pictura bisericii din Roata se potrivea însă ciudat de bine cu personalitatea ctitorilor Iane Popa și moșul Serafim, pe care îi vedem pictați în naos pe peretele dinspre vest, primul îmbrăcat cu costum de boier, iar al doilea în veșmînt de călugăr, ținînd cu o mînă macheta bisericii, iar cu cealaltă mătăniile.

În acest timp unele din portretele ctitorilor, ca cele pictate acum la biserica din Băjești de pildă⁵² (1669), deși continuă friza de sfinți, par că se desprind din universul spiritual al acestora și aparțin vieții, căci schematismul care ascetiza altădată figurile ctitorilor, deopotrivă cu cele ale sfinților, s-a transformat într-o stilizare mlădioasă, nuanțată de un modelaj reliefat cu delicatețe. În timp ce chipurile de sfinți cu trăsăturile definite pentru întotdeauna de erminii, din cauza caligrafismului mecanic, aplicat mereu pe conture stereotipe, devin din ce în ce mai inexpresive, portretele ctitorilor, a căror înfățișare materială atrage cu totul atenția zugravului, sînt din ce în ce mai individualizate, ajungînd să sugereze nu numai asemănarea fizică, dar și starea lor sufletească și dominantă caracterului lor. Astfel cei doi ctitori ai bisericii din Roata-Cătunu au ochii negri încercănați și trăsăturile marcate dur, la fel cu portretele sfinților din friză (fig. 12). Dar, portretele lor, diferențiate de cele ale sfinților, oglindesc caractere reale. Ioan Popa are fruntea înaltă, boselată, obrazul osos, nasul mare și puternic. Între barba scurtă și mustață, gura e strînsă nemilos cu colțurile buzelor subțiri îndreptate în jos. Deasupra gîtului neclintit, capul său stă drept cu ochii ațintiți vulturește. Chipul călugărului Serafim se înclină însă molatec pe umăr. Nasul e scurt în obrazul plin acoperit cu barba ca o perie. El pare să privească lucruri din apropiere.

⁵¹ VIRGIL VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 393—395.

Băjești, în S.C.I.A., 1957, nr. 1—2, p. 75—107.

⁵² TEODORA VOINESCU, *Note asupra curții și bisericii din*

Pentru Iane Popa, decorația acestei bisericuțe de țară era mai mult o formalitate de îndeplinit, decît o preocupare artistică, iar pentru călugărul Serafim, această pictură cu conținut simbolic, accentuat era pe plac și înțeles.

Am încercat să arătăm în prima parte a acestei lucrări că elementele arhitecturale folosite pentru ridicarea bisericilor vremii, chiar dacă au fost alese disparat din repertoriul nostru artistic, au fost adaptate și topite în monumente unitare. Se pare că nu tot astfel se întîmplă și cu pictura acestei vremi, care arată feluri diferite de interpretare. Ca și literatura noastră, pictura se află la o răscruce. După cum limba cultă încetează treptat de a mai fi slavona, din ce în ce mai neînțeală și necorespunzătoare pentru a exprima o gîndire devenită complexă, tot astfel și vechea iconografie pierde dinamismul interior, insuflat de credința fără incertitudini și întrebări a mentalității evului mediu. Decorația scenelor, devenite în timp uscate simboluri, se va datora de acum pitorescului noilor amănunte istoriciste a căror discretă ilustrare va da un nou interes vechiului program iconografic. Impulsurile imaginative ale zugravilor se vor sprijini pe textele apocrife din ce în ce mai necesare pentru reînsuflețirea credinței. Înțelesul uman dat temelor iconografice va infuza desenului amorțit inflexiuni noi, expresive. Toate aceste manifestări observate în pictura vremii vor fuziona însă mai tîrziu, începînd cu domnia lui Șerban Cantacuzino, împlinindu-se unitar în epoca lui Constantin Brîncoveanu.

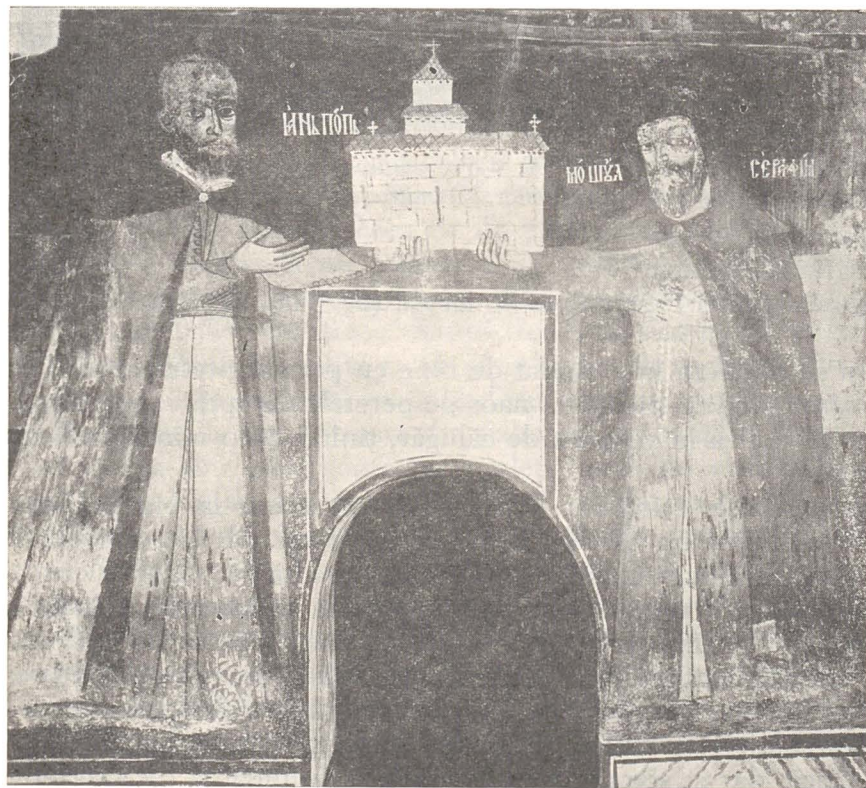


Fig. 12. — Tabloul ctitoricesc: Iane Popa și Moșul Serafim (foto după clișeu C.M.I.).

UN MONUMENT UITAT DIN MUNTENIA MEDIEVALĂ: CĂTĂLUIUL *

de RĂZVAN THEODORESCU

Descoperirea, prin cercetări arheologice începute în toamna anului 1965, a urmelor așezământului monastic medieval de pe malul răsăritean al lacului Cătălui (jud. Ilfov)¹ comportă o serie de precizări de natură istorică și artistică pe care le socotim de pe acum utile, în ciuda caracterului încă destul de fragmentar al știrilor noastre despre evoluția pînă de curînd neștiutului monument muntean.

La cercetarea relativ puținelor documente păstrate, publicate sau încă inedite, stabilirea istoriei Cătăluiului se dovedește destul de anevoioasă atît în ceea ce privește, pe de o parte, fixarea exactă a începuturilor mănăstirii și a sfîrșitului ei, cît și în delimitarea, de asemenea precisă, a principalelor sale faze. Nu mai puțin însă, datele sigure de care dispunem sugerează la rîndu-le unele explicații, aruncă unele lumini în aceste direcții, conducîndu-ne și la interpretări al căror caracter de cîteva ori ipotetic nu va scăpa, desigur, nimănui.

Cea dintîi mențiune, după știința noastră, a toponimicului Cătălui în legătură cu așezarea la care ne referim apare într-un document din 8 ianuarie 1392 prin care Mircea cel Bătrîn înzestrează mănăstirea Cozia, între altele, cu satul Bujorani și cu o moară pe Cătălui (sau *Catalui*), deducem, pe o apă, poate un pîrîu, cu acest nume². La 19 iunie 1421 Radu Praznaglava amintește și el proprietățile pe care mănăstirile Cozia și Cotmeana le-au primit de la tatăl său, între ele fiind și *Catolui*, de data aceasta un sat numit astfel, «cu metohurile și cu moara și toate bălțile»³. De aici înainte el va fi menționat ca proprietate a mănăstirii de pe malul Oltului într-o serie de documente: în formula «moara la Catalui, cu satul» la 12 decembrie 1424⁴, la 25 iunie 1436 («moara la Catalui cu satul») ⁵, la 9 ianuarie 1443⁶ și la 7 august 1451⁷, avînd astfel cu siguranță atestată în întreaga primă jumătate a secolului al XV-lea existența unui sat al Coziei cu numele de Cătălui, Catalui sau Catolui în această zonă a Dunării muntene.

Nu departe, desigur, de acest sat menționat în documentele de la sfîrșitul secolului al XIV-lea și din secolul al XV-lea avea să apară într-a doua jumătate a veacului urmă-

* Prezenta notă constituie textul ușor remaniat al unei comunicări ținute la 28 decembrie 1965 în cadrul celei de a II-a sesiuni științifice a muzeelor.

¹ În 1965 cercetările au fost efectuate de către prof. Gh. Cantacuzino în colaborare cu semnatarul acestor rînduri. În 1966 și 1967 ele au fost continuate de prof. Gh. Cantacuzino singur. Pentru situația pe teren a obiectivelor descoperite (incintă, construcții anexe etc.), ca și pentru descrierea lor, vezi comunicarea lui GH. CANTACUZINO, *Un monument medieval necunoscut, mănăstirea Cătălui*, ținută în cadrul

celeii de a II-a sesiuni științifice a muzeelor, în decembrie 1965.

² *Documenta Romaniae Historica. B. Țara Românească*, I, nr. 17, p. 44.

³ *Ibidem*, nr. 49, p. 99.

⁴ *Ibidem*, nr. 56, p. 111.

⁵ *Ibidem*, nr. 77, p. 140.

⁶ *Ibidem*, nr. 96, p. 167.

⁷ *Ibidem*, nr. 107, p. 188.

tor, așa cum ne lasă să o știm datele actelor de cancelarie domnească, mănăstirea Cătălui, Gura Cătăluiului sau « mănăstirea de la Clătești », amintită de câteva ori în ultima treime a secolului al XVI-lea.

Astfel, la 7 iulie 1577 Alexandru Mircea întărește ocine, bălți și ȝigani « acestei sfinte și dumnezeiești mănăstiri numită Cătălui, hramul sfântului și prea cuviosului părintele nostru, arhierarhului, făcătorul de minuni, Nicolae al Mira Lichiei », averile fiind dăruite lăcașului de către « cinstitul dregător al domniei mele jupan Stan mare spătar și jupanița lui, Caplea »⁸.

Doi ani mai târziu, la 10 noiembrie 1579, Mihnea Turcitul stabilește hotarele ocinei mănăstirii⁹, reeșind și din acest document că averile Cătăluiului au fost dăruite de către Stan și Caplea, cu importanta precizare: « Astfel, au dat ei și au așezat aceste mai sus zise ocine, sate și Aȝigani la sfînta lor mănăstire pe care au zidit-o și au făcut-o ei. . . » (s.n.). Interesul major al acestui document rezidă și în faptul că ne dă explicit și pentru prima oară genealogia amintitei Caplea, aflîndu-i o ilustră descendență pe linie feminină din neamul domnesc al Basarabilor veacului al XV-lea, tatăl ei fiind jupan Teodosie ban al Craiovei, iar bunicul ei jupan Neagoe mare vornic, soț al unei nepoate directe de voievod, așa cum vom vedea mai jos.

Tot acest document ne dă informația, prețioasă pentru cercetările arheologice, că mama Caplei, călugărită sub numele de monahia Maria — și ea donatoare la Cătălui —, « s-a scris la sfîntul mare pomelnic și s-a înmormîntat la sfînta mănăstire » — deducem în chip firesc — în biserica ficei și a ginerelui ei.

La 12 decembrie 1579, același Mihnea întărește din nou mănăstirii hotarele ocinei în legătură cu care călugării cunoscuseră « greutate și nevoie » mai ales din partea a doi boieri, avînd însă, în cele din urmă, cîștig de cauză¹⁰. La aceste împrejurări ca și la cti-torii Cătăluiului se vor referi și celelalte două documente păstrate din secolul fondării sale, cel din 27 ianuarie 1581¹¹ și cel din 24 februarie al aceluiași an¹².

O incursiune atentă în documentele veacului al XVI-lea ne permite să aflăm cîte ceva despre fiecare personaj mai însemnat amintit în legătură, directă sau indirectă, cu Cătăluiul.

Cel dintîi în ordine cronologică, marele vornic Neagoe, fusese în cel de al treilea deceniu al secolului unul dintre cei mai marcanți boieri ai țării, amintit, între altele, și ca posesor al unor moșii din jurul viitoarei mănăstiri¹³. Mai mult, el este acel Neagoe căsătorit cu o nepoată de fică a lui Vlad Călugărul¹⁴, aflat în fruntea conspirației ce înlătură pe Radu de la Afumați și pe urmașul acestuia, conducînd țara pînă la venirea domnului numit de turci¹⁵.

⁸ Documente privind istoria României. Veac XVI. B. Țara Românească, IV, nr. 284, p. 284. Între aceste averi sînt ocine « la Discoperești jumătate, din cîmp și din pădure și din apă și de pretutindenii », « . . . la Găojani jumătate, din cîmp și din apă și de pretutindenii », « . . . partea din Lupșanul toată . . . și balta numită Nichitinul și Suvăista și Gura Cătăluiului jumătate, pînă la gura girlei » și încă 12 sălașe de ȝigani și patru mori în sat la Clătești.

⁹ Ibidem, nr. 427, p. 424—426. Între alte danii se amintește partea dată mănăstirii de către monahia Maria: « . . . satul Fisăianii, a treia parte de peste tot hotarul și din Dincești o jumătate de vie ».

¹⁰ Ibidem, nr. 436, p. 434—437. Cu această ocazie reiese clar și faptul că « mănăstirea numită Cătălui » amintită la începutul documentului este una și aceeași cu « mănăstirea numită Gura Cătăluiului » sau « mănăstirea de la Clătești » de la finele aceluiași document; cf. C. C. GIURESCU, *Un vechi oraș al Țării Românești: Cornățelul*, în *Studii și articole de istorie*, II, 1957, p. 103.

¹¹ Documente privind istoria României. Veac XVI. B. Țara Românească, V, nr. 11, p. 10—11.

¹² Ibidem, nr. 13, p. 12—13.

¹³ T. PALADE, *Radu de la Afumați*, București, 1939, p. 78; vezi și *Documente privind istoria României. Veac XVI. B. Țara Românească*, II, nr. 14, p. 14—18: Neagoe și soția sa Caplea au în 1526 « Descupereștii toți. . . ». Această moșie, ce va fi mai apoi a mănăstirii Cătălui, e amintită și în 1492 cînd e întărită de Vlad Călugărul lui jupan Staico logofăt, desigur socrul lui Neagoe și străbunicul Caplei, soția lui Stan spătar (*Documenta Romaniae Historica. B. Țara Românească*, I, nr. 234, p. 376). Cît despre Neagoe, fiul lui Socol și bunicul Caplei, știm că a fost mare postelnic în 1516, mare spătar în 1522—1523, mare vistiernic în 1525—1526 și, în sfîrșit, mare vornic în 1527—1529 (vezi *Lista dregătorilor din sfatul domnesc al Țării Românești în secolele XV—XVII*, în *Studii și materiale de istorie medie* IV, 1960, p. 565—583).

¹⁴ T. PALADE, *op. cit.*, p. 78—79: era soțul Caplei din Băjești, fică a lui Staico din Băjești și a Caplei, aceasta din urmă fiind la rîndu-i fică lui Vlad Călugărul și sora lui Radu cel Mare (GEORGE D. FLORESCU, *Vintilă I din Cornățeni*, București, 1944, p. 246, nota 1; cf. I. C. FILITTI, *Banatul Olteniei și Craioveștii*, Craiova, f. a., p. 67, nota 520).

¹⁵ *Istoria României*, II, p. 654.

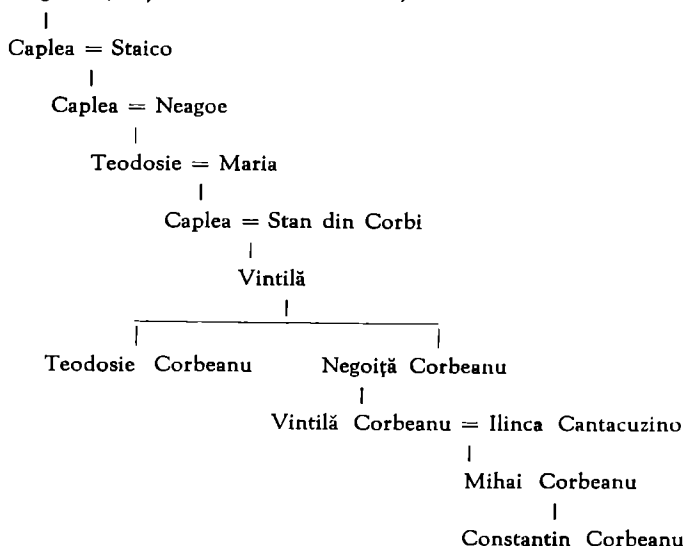
Situat și el în primele rînduri ale ierarhiei feudale, fiul lui Neagoe și tatăl Caplei, fondatoarea Cătăluului¹⁶, Teodosie zis « din Periș », devine mare ban în iulie 1546 sub Mircea Ciobanul.

De la el ni s-a păstrat un document dat Bistriței oltene¹⁷, iar în calitate de « mare ban al Jiului » se află încă în sfatul domnesc în octombrie 1546¹⁸, pentru ca mai târziu să nu mai fie amintit, probabil din cauza unei disgrății ce nu va fi cîntărit puțin în apariția sa printre boierii răzvrățiți și mai apoi tăiați de domnie în lupta de la Periș¹⁹.

În sfîrșit, ginerele său, ctitorul Cătăluului, deci personajul ce ne interesează cel mai mult aici, apare ca spătar sub Alexandru Mircea (1568–1577) și în timpul primei domnii a lui Mihnea Turcitul (1577–1583). Stan din Corbi, spătar sau mare spătar, este menționat pentru prima oară în această însemnată dregătorie în vara anului 1568²⁰, iar pentru ultima în primăvara 1579²¹. În acest fel o datare mai strînsă a întemeierii Cătăluului s-ar

¹⁶ Schița filiației principalelor personaje ce și-au legat numele de istoria Cătăluului în secolele XVI–XVIII s-ar prezenta în felul următor:

Vlad Călugărul (sfîrșitul secolului al XV-lea)



(prima jumătate a secolului al XVIII-lea)

¹⁷ *Documente privind istoria României. Veac XVI. B. Țara Românească*, II, nr. 358, p. 343–344; Teodosie este căsătorit cu Maria, viitoarea monahie, îngropată la Cătălu unde a fost și donatoare (vezi nota 9). Daniile făcute Cătăluului sînt amintite în prima jumătate a secolului al XVI-lea printre stăpînirile marelui vornic Drăghici din Florești, fapt care face pe unii cercetători a bănuî că această Maria ar fi din neamul boierilor Florești (G. D. FLORESCU, *op. cit.*, p. 245, nota 5 continuată la p. 246).

¹⁸ *Documente privind istoria României. Veac XVI. B. Țara Românească*, II, nr. 359, p. 344.

¹⁹ T. PALADE, *op. cit.*, p. 79. Teodosie a fost pentru foarte scurt timp în această însemnată dregătorie. Devenit mare ban între 20 și 25 iulie 1546, îl întîlnim ca atare numai cîteva luni, cel puțin pînă în octombrie 1546. În orice caz, la 10 ianuarie 1547 apare deja un alt boier în această dregătorie (*Documente privind istoria României. Veac XVI. B. Țara Românească*, II, nr. 357–362, p. 343–346, cuprinzînd documente imediat anterioare și imediat posterioare menționării foarte efemere a lui Teodosie).

²⁰ Spătarul Stan din Corbi este amintit pentru prima oară în documente la 19 iulie 1568 (*Documente privind istoria României. Veac XVI. B. Țara Românească*, III, nr. 321, p. 277 și *Lista dregătorilor...*, *op. cit.*, p. 571), iar pentru ultima oară în aprilie 1579. El este altul decît spătarul Stan

cel Gros aflat în această dregătorie în perioada imediat precedentă, menționat pentru prima oară în 1560 (după *Lista dregătorilor...*, *op. cit.*, p. 571, în martie, pe baza unui document original din *Documente privind istoria României. Veac XVI. B. Țara Românească*, III, nr. 134, p. 112; în ianuarie, dacă ținem seama de un document păstrat într-o traducere românească din secolul al XVIII-lea, *ibidem*, nr. 132, p. 111), iar pentru ultima oară în iunie 1568 (*ibidem*, nr. 312, p. 270).

²¹ N. IORGA, *Studii și documente cu privire la istoria românilor*, XI, București, 1906, p. 98. În chip sigur Stan din Corbi mai apare printre membrii sfatului domnesc ca mare spătar la 4 aprilie 1579 (*Documente privind istoria României. Veac XVI. B. Țara Românească*, IV, nr. 375, p. 372). La 14 aprilie 1579 este menționat « Stan spătar » (*ibidem*, nr. 376, p. 373). Remarcăm că în aceeași vreme, alături de Stan din Corbi mai există un alt Stan spătar – așa cum pare a reieși din două documente destul de apropiate cronologic în care acesta din urmă este numit alături de ctitorul de la Cătălu: la 26 februarie 1576 (*ibidem*, nr. 217, p. 215–216) cu prilejul întăririi unui sat lui « jupan Stan mare spătar » printre martori e amintit și un « Stan spătar », iar la 11 iulie 1577 (*ibidem*, nr. 287, p. 287) într-un act domnesc de danie (păstrat, e drept, într-o copie slavă în care se puteau strecura și greșelile) sînt amintiți succesiv « Jupan Stan mare

putea face, eventual, între 1568 și 1577, când ctitorul noii mănăstiri se afla deja într-o slujbă importantă în stat, înrudit fiind prin alianță cu domnii țării. Mai mult chiar, faptul că abia în ultimul său an de domnie Alexandru Mircea dă un hrisov de întărire mănăstirii până atunci nemenționate, întărire ce se repetă în vremea urmașului său Mihnea Turcitul de mai multe ori, ne poate conduce implicit la ipoteza că abia spre sfârșitul acestui interval de nouă ani (1568–1577), în ultima parte a cîrmuirii lui Alexandru Mircea (mai exact spus, în prima jumătate a deceniului al optulea al secolului), marele său spătar împreună cu soția-i de obîrșie domnească își vor fi înălțat ctitoria.

Posedînd ocine, bălți, mori²² și alte bunuri, Cătăluilul se va fi numărat printre mănăstirile boierești nu lipsite de importanță ale Munteniei, după cum apropierea sa de Dunăre nu va fi rămas nici ea fără ecouri asupra vieții obștii călugărești.

Deși nu avem nici o dată precisă referitoare la Cătălui în chip expres, bănuim că luptele duse în 1594 și 1595 în jurul Giurgiului, prădăciunile amintite în cronici ca săvîrșite de către oștenii lui Sinan Pașa, ca și jafurile turco-tătare din vremea lui Radu Șerban²³ s-au repercutat și asupra mănăstirii — încă nouă la acea dată — ținînd seama de faptul că linia Dunării și mai ales zona în care se afla Cătăluilul au constituit teatrul unor cunoscute lupte.

La sfîrșitul secolului al XVI-lea sau la începutul celui următor, sub semnul unor asemenea încercări, plasăm deci încheierea primei faze din istoria mănăstirii, corespunzătoare, din punctul de vedere al structurii monumentului, bisericii inițiale.

Adăugirea unui prim exonartex, poate întărirea absidei altarului și construirea turnului-clopotniță, ca și alte transformări surprinse pe cale arheologică, marchează, la începutul primei jumătăți a secolului al XVII-lea, după toate probabilitățile, începuturile celei de a doua faze. Importantele restructurări acum săvîrșite în legătură cu edificiul principal, biserica, se leagă — așa cum ne lasă să o știm coroborarea datelor epigrafice cu cele documentare depistate în arhive — de activitatea la Cătălui a unor urmași direcți ai ctitorilor din veacul precedent, boierii Corbeni.

O mare lespede funerară aflată actualmente în curtea bisericii din satul Căscioarele, adusă aici cu ani în urmă chiar din punctul cercetat pe cale arheologică, indică pe Teodosie Corbeanu drept personajul al cărui mormînt îl acoperea. Este vorba de marele ban din timpul lui Matei Basarab, nepot de fiu al marelui spătar Stan și al Caplei²⁴. După toate

spătar» și «ispravnic Stan spătar». Pare mai probabil totuși că, apărut numai într-o traducere tîrzie românească a documentului slav, cel desemnat ca «Stan spătar» la 14 aprilie 1579 va fi fost același cu ctitorul Cătăluilului, menționat în chip sigur ultima oară cu zece zile mai devreme, la 4 aprilie, în dregătoria de mare spătar (în *Lista dregătorilor*, op. cit., p. 571, este consemnată ca dată finală 14 aprilie 1579 pentru Stan din Corbi). Rămîne oricum ciudat faptul că imediat după aceea dispar ambii Stani — dacă doi au fost —, iar ca spătar apare, citeva zile mai tîrziu, un Dumitru (*Documente privind istoria României, Veac XVI. B. Țara Românească*, IV, nr. 379, p. 376).

La 14 mai 1580 (*ibidem*, nr. 465, p. 473) Mihnea Turcitul îl amintește de jape întemeietorului Cătăluilului drept «cinstitul dregător al domniei mele jupan Stan fost (s.n.) mare spătar». Stan din Corbi moare între 1581 și 1583, iar soția sa Caplea un deceniu mai tîrziu, în mai 1591 (mulțumim colegului C. Bălan de la Institutul de istorie («N. Iorga», pentru bunăvoința cu care ne-a informat în legătură cu aceste date inedite ale morții celor doi ctitori, date citite de domnia sa pe lespezile funerare descoperite la Cătălui).

²² *Istoria României*, II, p. 828.

²³ *Ibidem*, p. 1008. În septembrie 1602 hanul tătar Gazi Ghirai suferă o înfrîngere la Ogretin urmată de incursiuni muntene dincolo de Dunăre (1603), dar și de incursiuni

tătărești la nord de fluviu, incursiuni din cauza cărora, așa cum arată însuși Radu Șerban într-o scrisoare din octombrie 1603, «țara a ajuns acum mai pustiită decît fusese pe vremea lui Sinan Pașa» («die Lanndt ist nun mehr also verwüst, dasz in des Sinan Bassa Zeit auch nit also verwüst gewesen»), în HURMUZAKI, IV/1, p. 347; cf. T. MUTĂȘCU, *Arta militară în Țara Românească la începutul secolului al XVII-lea. Radu Șerban*, București, 1961, p. 124.

²⁴ Teodosie Corbeanu banul, aflat în această dregătorie din ianuarie 1638 pînă în martie 1641 (*Lista dregătorilor*... op. cit., p. 566), e fiul lui Vintilă și nepotul de fiu al lui Stan mare spătar și al Caplei. A fost căsătorit întîi cu Mara, fiica lui Preda Buzescu (date referitoare la ei în *Documente privind istoria României. Veac XVII. B. Țara Românească*, III, nr. 469, p. 519; nr. 515, p. 580; IV, nr. 452, p. 443; nr. 471, p. 459; nr. 530, p. 508), iar a doua oară cu Hrisosculina, așa cum reiese din inscripția sa funerară aflată în curtea actualei biserici de la Căscioarele (informație primită tot prin bunăvoința colegului C. Bălan). Teodosie Corbeanu este unul din personajele cele mai de văz în vremea lui Matei Basarab (vezi pentru alte date N. IORGA, *Studii și documente cu privire la istoria românilor*, IV, p. 442 și 548). Pentru descendența sa genealogică vezi tabloul Corbeanu — Rudeanu în IOAN C. FILITTI, *Arhiva Gheorghe Grigore Cantacuzino*, București, 1919.

indicațiile primite de la cei ce au asistat la descoperirea pietrei funerare, bănuim ca foarte probabilă prezența ei în exonartexul care a fost adăugat în veacul al XVII-lea, poate chiar cu cheltuiala banului Teodosie, al doilea cu acest nume și cu această calitate din familia boierească fondatoare a Cătăluului, unde va fi considerat de acum înainte drept ctitor. Acest din urmă fapt reiese din unele documente, cu aproape un veac mai târziu, a căror cercetare aruncă noi lumini asupra celei de a doua faze din existența mănăstirii.

Știm astfel că la 23 iulie 1736 călugării de la Cotroceni se plîng domniei de neajunsurile pricinuite de către un Constantin Corbeanu²⁵, într-un chip ce nu întîrzie a sugera raporturile numitului boier cu așezămîntul de la Cătălui: « Cu plecăciune înștiințăm pe Măria Ta pentru sfînta mănăstire Cătăluul, care iaste zidită din temelie de dumnealor Corbeni (s.n.), apoi cînd au fost s-au sculat Constantin Corbeanul de au luat o moșie Luica sud Ilfov de la mănăstirea Cătăluul, ce era dată danie, și a făcut schimb cu mănăstirea Cotroceni de a luat o moșie Petreștii sud Vlașca. . . », continuînd cu indicarea modului inechitabil în care schimbul s-a produs.

Că respectivul boier avea legături ctitoricești cu Cătăluul lucrul reiese în mod evident din practica menționată și pentru a-l sublinia ne vine în ajutor textul unui al doilea document, cu cîțiva ani mai nou, din 18 februarie 1742²⁶, unde se vorbește despre un eveniment însemnat din istoria așezămîntului monastic: același Constantin Corbeanu vel șătrar cu soția sa și cu mai mulți ctitori dau la această dată zapis egumenului de la Cotroceni și arată că « avînd și noi un schit, zidit și înălțat den temeliee dă răposății părinții noștri (s.n.) ce să chiamă Cătăluul. . . » îl închină, cu averi cu tot, ctitoriei bucureștene a lui Șerban Cantacuzino.

Amintită astfel în documentele veacului al XVIII-lea, zidirea « din temelie » a bisericii Cătăluului — căci schitul este, mai mult ca probabil, unul și același cu biserica vechii mănăstiri — indică, fie și la modul hiperbolic, că transformările din prima jumătate a secolului al XVII-lea au fost deosebite și, implicit, că neajunsurile cunoscute de lăcaș la sfîrșitul primei sale faze de existență nu au fost dintre cele de minimă importanță.

În ceea ce privește pe noii ctitori din veacurile XVII—XVIII cunoaștem descendența lor din cei dintîi ctitori de la Cătălui, închinătorul așezămîntului către Cotroceni fiind strănepot de frate al banului Teodosie Corbeanu, nepot de fiu al cunoscutului ban Vintilă ot Corbi și totodată nepot prin alianță al lui Șerban-Vodă Cantacuzino²⁷. Precizările genealogice de mai sus nu le considerăm lipsite de însemnătate, dovedindu-se o dată mai mult și cu o rară expresivitate, în cazul ctitoriei boierești de la Cătălui, o continuitate ctitoricească în tradiția uneia și aceleiași familii ce a jucat un rol de prim rang în viața politică a Țării Românești, în secolul al XVI-lea ca și în cel următor.

Istoria Cătăluului în restul secolului al XVII-lea este cunoscută mai ales prin referiri indirecte în documente emise la sfîrșitul veacului sau în cursul celui următor.

Cel mai însemnat dintre acestea îl socotim pe cel dat la 28 iulie 1692 de Constantin Brîncoveanu, sub forma unui hrisov de miluire a mănăstirii cu vinăriciul de pe moșia Cătălui²⁸, în termeni ce ne permit a reconstitui un crîmpei din viața așezămîntului monastic în secolul ce se încheia: « Pentru că fiind această sfîntă mănăstire săracă și fără de nici un venit, și neavînd călugării de acolo nici o hrană, și fiind la această margine în drumul răotăților, s-au fost milostivit și alți răposăți domni, ce au fost mai denainte, de au făcut această milă cu acest vinerici la sfînta mănăstire, precum am văzut domnia mea cartea răposatului unchiului domniei mele Șerban Voevod, care s-au găsit rămasă

²⁵ TEODOR BĂLĂȘEL, *Un vechiu schit căruia i s-a pierdut urma, Cătăluul*, în *Biserica ortodoxă română*, 1927, p. 223—229; pentru documentul citat, p. 224.

²⁶ Arhivele statului, *M-rea Cotroceni*, pachet II, doc. 31.

²⁷ Teodosie Corbeanu era frate cu Negoită, tatăl banului Vintilă ot Corbi (martie 1688 — februarie 1693, vezi *Lista dregătorilor*, op. cit., p. 567) și străbunicul lui Constantin Corbeanu vel șătrar. Vintilă ot Corbi, influent boier la

curtea lui Șerban Cantacuzino, era totodată cumnat al acestuia fiind căsătorit cu Ilinca, sora domnului și fiica postelnicului Constantin Cantacuzino (vezi sfîrșitul notei 24 și T. BĂLĂȘEL, op. cit., p. 225—227).

²⁸ Arhivele statului, *M-rea Cotroceni*, pachet LXIV, doc. 3, transcris în 1806 în *Condica M-rei Cotroceni*, nr. 692, fila 106 recto și verso, după care redăm fragmentele din document.

den jaful tătarilor (s.n.), întru care mărturisăște cum că au fost cărți vechi și de la alți răposai domni, mai denainte vrăme, și de la răposatul Antonie Voevod, și de la Duca Voevod, de mila acestui vinerici, și întărită mila aciasta și cu cartea sfinții sale părintelui nostru kir Dositeu patriarhul al sfintei cetăți, a Ierusalimului, cu mare bles-tem, ca să nu să strice aciastă milă și pomană ci să fie stătătoare», dîndu-se și impor- tanta știre de mai jos: «... iar cu întîmplarea venirii tătarilor, care au venit aici în țară împotriva nămților, care au venit cu Haizler în țară, au fost lovit tătarii aciastă mănăs- tire Cătăluil, făr de veste, de au luat ce au găsit, dobitoacele, și arginturile mănăstirii, și toate cărțile ce au avut de moșie, iar după aciasta în urma tătarilor, eșind călugării de unde au fost fugiți din baltă, aflat-au cărțile de moșie ale mănăstirii risipite și fărămate...»

Întărind unele venituri mănăstirești prin atît de explicitul hrisov abia citat, Con- stantin Brîncoveanu se plasa, o dată mai mult, în tradiția domnească a unui Antonie din Popești (1669–1672), a unui Gheorghe Duca (1673–1678) sau Șerban Cantacuzino (1678–1688), ce ajutaseră fiecare, cum aflăm din acest document, în cursul celei de a doua jumătăți a secolului al XVII-lea, așezămîntul, de o însemnătate din ce în ce mai mult diminuată, de la Cătălui.

Iafurile tătărești de la începuturile domniei Brîncoveanului²⁹, amintite în toate cro- nicile contemporane și prilejuite, în anul 1689, de intrarea în Țara Românească a trupelor austriece conduse de generalul Heissler («Haizler» din documentul citat), punînd în grea cumpănă viața mănăstirii încheie, socotim, cea de a doua fază din istoria acesteia.

Reîntărirea unor drepturi, unele reparații desigur (probabil chiar dublarea primului exonartex cu un al doilea, mai vast) aparțin începutului celui de al treilea și ultimului capitol din istoria mănăstirii de la Dunăre.

În cursul veacului al XVIII-lea Cătăluil mai este semnalat în cîteva rînduri ca schit, «schituleț» sau mănăstire, fie cu ocazia întăririi milei de vinărici la 12 noiembrie 1714³⁰ sau cu amintitul prilej al închinării la Cotroceni în 1742, fie la 10 iunie 1745 (sub numele de Cataloiul)³¹ sau, în sfîrșit, la o nouă întărire a milelor sale la 30 iunie 1749³². Mențiunile de la sfîrșitul secolului sînt rare, referindu-se desigur la un ansamblu monas- tic a cărui însemnătate era cu totul și cu totul redusă. În *Istoria politică și geografică a Țării Românești*, tipărită de frații Tunusli și legată de realități de dinainte de 1774, prin- tre mănăstirile ilfovene este amintită și cea de la Cătălui³³, în 1778 Bauer știe de existența unui «M. Kataliul couvent sur le Danube»³⁴, iar la 1790 harta austriacă marca locul unei vechi mănăstiri — «altes Kloster» — între Chirnogi (Kiernadsy) și Căscioarele (Kas- czora)³⁵. De la începutul veacului trecut încă, s-a păstrat desenul, cu unele detalii asupra cărora vom reveni, al «schitului Cătăluil metohul sfintei mănăstiri Cotrocenii» pe o filă de condică alcătuită în 1806³⁶, iar cîțiva ani mai tîrziu același monument, cunoscut poate numai prin tradiție și de aceea purtînd o denumire ce era deja confundată cu aceea a Căluilui oltean, era menționat, tot ca metoh, în cunoscuta *Istorie generală a Daciei* a lui Dionisie Fotino³⁷.

Pe temeiul datelor de care dispunem în prezent credem că în primele decenii ale secolului trecut, cel mai tîrziu, s-a petrecut dispariția definitivă a vechii ctitorii boierești de la Cătălui, urmele recent descoperite venind astfel să marcheze, după o tăcere de mai bine de un veac, un nou punct pe harta monumentelor medievale din Muntenia.

²⁹ *Cronicari munteni*, București, 1961, I, p. 223–224, 470; II, p. 29–30, 290.

³⁰ Arhivele statului, *M-reă Cotroceni*, pachet LXIV, doc. 4.

³¹ *Documente privind relațiile agrare în veacul al XVIII-lea*, I, doc. 227, p. 435–436.

³² Arhivele statului, *M-reă Cotroceni*, pachet LXIV, doc. 5.

³³ *Istoria politică și geografică a Terei Romanesci de la cea mai veche a sa întemeiere pînă la anul 1774* (trad. G. Sion), București, 1863, p. 173 (în ediția grecească apărută la Viena în 1806, p. 322). Lucrarea este îndeobște atribuită banului

Mihai Cantacuzino (*Istoria României*, III, p. 1098).

³⁴ F. G. DE BAUER, *Mémoires historiques et géographiques sur la Valachie*, 1778, p. 157.

³⁵ *Harta austriacă din 1790*, foaia 83 (la Cabinetul de hărți al Bibliotecii Academiei).

³⁶ Arhivele statului, *Condica M-rei Cotroceni*, nr. 692, fila 100 recto.

³⁷ D. FOTINO, *Istoria generală a Daciei*, (trad. G. Sion), III, București, 1859–1860, p. 168. Confuzia Cătălui-Căluui o face la 1872 și D. FRUNZESCU, *Dicționar topografic și statistic*, p. 91 (autorul folosind, între altele, informații date de D. Fotino în lucrarea citată).

Nu vor fi lipsite de utilitate, în încheiere, câteva observații asupra încadrării bisericii fostei mănăstiri de la Cătălui — așa cum o cunoaștem în urma cercetărilor pe teren — în ansamblul arhitecturii epocilor în care a fost ridicată și succesiv refăcută.

Așa cum se va fi prezentat în veacul al XVI-lea, lăcașul inițial amintea desigur alte monumente contemporane, dacă judecăm după elementele sesizate, mai ales în 1965, pe cale arheologică, și care indică aici, între altele, o alcătuire a paramentului exterior — atît cît s-a mai păstrat — din șiruri de cărămizi alternate cu rînduri de piatră, totul tencuit apoi și acoperit cu o zugrăveală ce imita dispoziția ca și culoarea cărămizilor (în timp ce interiorul poate să fi primit o decorație al cărei caracter îl ignorăm, dar în cromatica căreia albastrul închis va fi jucat un anume rol — probabil acela de fond — dacă ținem seama de urmele de tencuială de această culoare descoperite în jurul ruinelor dezvelite). Folosirea modalității de decorație exterioară pe care am amintit-o — în prima sa fază sau, cel mai tîrziu, în primele decenii ale secolului al XVII-lea — rînduiește și ea biserica în șirul monumentelor muntene ale vremii (biserica domnească din Tîrgoviște³⁸, bisericile mănăstirilor Mărcuța și Radu-Vodă din București, de pildă). Cărămizile de tip special concave, convexe și triunghiulare la un cap probează că, aidoma turnului-clopotniță păstrat parțial în stadiul de avansată ruină, biserica va fi avut, cel mai probabil, un brîu de cărămizi rotunjite încadrat de benzi formate din șiruri de cărămizi dispuse în formă de zimți ca la Tîrșor, Bucovăț, Tutana, Căluu³⁹.

În ceea ce privește planul trilobat, cu absidele laterale, ca și aceea a altarului, poligonale la exterior și semicirculare în interior, el amintește, mai ales prin aspectul naosului, cu firide bine marcate spre apus, de monumentele muntene ce repetau în secolul al XVI-lea trăsăturile generale ale tipului Cozia.

Ca dimensiuni monumentul inițial de la Cătălui nu era prea departe de cele de la Olteni (1562), Mărcuța (1587) și Căluu (1588), fiind mai mic decît cele din urmă⁴⁰, însă mai vast decît cel dintîi⁴¹ (cele trei biserici aici citate pot de altfel sugera întrucîtva, credem, și proporțiile în elevație ale ctitoriei marelui spătar Stan și a Caplei).

După indicațiile de plan, monumentul din secolul al XVI-lea a fost, foarte probabil, încununat de o turlă pe naos — obișnuită la acest tip —, în timp ce pronaosul va fi fost acoperit cu o boltă semicilindrică, mai curînd transversală ca la Căluu, decît longitudinală ca la Olteni.

Între importante transformări suferite de biserică în veacurile următoare reținem aici numai două: 1) adăugirea, probabil în vremea lui Teodosie Corbeanu banul, deci în cele dintîi decenii ale secolului al XVII-lea, a unui prim exonartex, desigur și cu rol funerar, și 2) dublarea parțială a acestuia cu un al doilea exonartex foarte vast, cu patru coloane centrale de zidărie (dintre care cele două ce făceau pereche spre vest se suprapuneau chiar urmelor zidului apusean al primului exonartex), coloane ce au susținut, mai mult decît probabil, o turlă.

³⁸ RĂZVAN THEODORESCU, *Date noi privind fazele evolutive ale Curții Domnești din Tîrgoviște*, comunicare ținută la 26 februarie 1964 în cadrul primei sesiuni a sectorului de artă veche românească din Institutul de istoria artei al Academiei.

³⁹ Ne este mai greu să presupunem că monumentul avea fațadele împărțite în registre cu firide ale căror arce, colonete și ciubuce erau lucrate din cărămizi rotunjite, întrucît aceste elemente aveau să fie caracteristice, parțial sau total, unor monumente puțin mai tîrzii decît Cătăluiul și anume celor care la sfîrșitul secolului al XVI-lea muntean reprezentau exemplarele cu cea mai reușită plastică a fațadelor din epocă: Mărcuța și, mai ales, Mihai-vodă (Gr. IONESCU, *Istoria arhitecturii în România*, I, p. 391). Dacă au existat registre cu firide, arcele, pilaștrii, colonetele vor

fi avut mai degrabă aspectul de la Bucovăț, Tutana, Căluu (*ibidem*, p. 385—389). Tot atît de bine însă exteriorul bisericii noastre putea să fie asemănător celui al bisericii ruinate din Tîrșor (*ibidem*, p. 384 și fig. 265).

⁴⁰ Dimensiunile interioare ale bisericii inițiale, din secolul al XVI-lea, de la Cătălui sînt 10,20 m × 5,95 m (în dreptul absidelor laterale). Dimensiunile interioare la Mărcuța și Căluu sînt 14,63 m × 8,45 m și 14,50 m × 7,30 m (date după N. GHICA-BUDEȘTI, *Evoluția arhitecturii în Muntenia și Oltenia. II. Vechiul stil românesc din veacul al XVI-lea*, în B.C.M.I., 1931, fasc. 63—66, fig. 102 și 89, fie prin adunarea valorilor notate, fie în raport cu scara grafică).

⁴¹ Dimensiunile interioare ale bisericii din Olteni sînt 7,70 m × 4,08 m (*ibidem*, fig. 57).

Construcția acestui al doilea pridvor ce îngloba pe cel dintâi, aproape dublînd în lungime monumentul inițial, o plasăm între ultimul deceniu al secolului al XVII-lea și începutul veacului următor, deci în cuprinsul celei de a treia faze din istoria mănăstirii. Alcătuirea acestei mari încăperi — ce va fi servit în secolul al XVIII-lea în același timp ca pronaos și ca exonartex, date fiind dimensiunile extrem de reduse ale pronaosului din secolul al XVI-lea — ne duce cu gândul la pronaosul bisericii fostei mănăstiri Văcărești⁴², al cărui spațiu central era acoperit cu o turlă așezată pe patru coloane (amintind la rîndu-i de dispoziția interioară a exonartexului de la dispăruta mitropolie din Tîrgoviște și a pronaosului de la Snagov). Ținînd seama de datarea pe care o propunem pentru acest al doilea exonartex de la Cătălui trebuie să remarcăm relativa sa contemporaneitate cu Văcăreștii (1716—1722) și ne putem întreba chiar dacă nu cumva meșterii ce au lucrat pentru Corbeni la adaosurile de la începutul secolului al XVIII-lea nu se vor fi inspirat întrucîtva din admirabila realizare de lîngă București a meșterilor Mavrocordaților.

În ceea ce privește intrarea în biserică în secolul al XVII-lea, ca și în cel de al XVIII-lea, prin cele două exonartexuri adăugate succesiv, credem că s-ar putea admite și existența accesului lateral, alături de cel obișnuit pe la vest, așa cum întîlnim în epocă la pridvoarele deschise de la Bălteni, Gura Motrului, mitropolia din București, Hurezi. Aceasta ar fi, poate, una din explicațiile apariției în amintitul desen din 1806, executat pe o filă din condica mănăstirii Cotroceni și voind a înfățișa schitul Cătălui, a unei intrări laterale în extremitatea apuseană a monumentului, intrare legată pe cît se pare, după același desen, de un adaos vestic pe care-l putem socoti drept pridvorul adăugat. În rest desenul respectiv considerăm că se referă, foarte aproximativ, la aspectul edificiului în ultima sa fază, reprezentînd o biserică în formă de navă (?) acoperită cu șindrilă (?), cu turlă pe vechiul pronaos (?), cu un brîu ce împarte fațadele în obișnuitele două registre dintre care cel inferior alcătuit din cărămidă alternată cu piatră sau acoperit cu tencuială pe care era doar zugrăvită o asemenea alternanță⁴³.

Repetăm, este dificil a afirma că acesta va fi fost aspectul bisericii în etapa ei finală, că fantezia desenatorului (considerat a fi Dionisie Eclesiarhul) nu a alterat ceva din înfățișarea monumentului sau că, în sfîrșit, biserica a fost văzută de către acesta sau numai înfățișată după descrieri sau reprezentări mai vechi.

Sigur este, oricum, faptul că în decorația sa exterioară ca și, foarte probabil, în aceea interioară despre care nu vom ști din păcate niciodată prea multe, în plan ca și în structură, biserica mănăstirii de la Cătălui a cunoscut o serie de transformări, străbătînd timp de mai bine de două veacuri un drum punctat de principalele evenimente a căror evocare, adeseori poate prea succintă, alteori relativ ipotetică, a constituit obiectul acestor rînduri.

⁴² GR. IONESCU, *Istoria arhitecturii...*, II, fig. 67, p. 102.

⁴³ I. POPESCU-CILIEI, *Învelișurile vechilor noastre biserici*, Craiova, 1945, fig. 15.

de GEORGE P. NEDELCU

Cele ce urmează adaugă date noi privitoare la viața și activitatea artistică a lui Nicolae Polcovnicul Zugravul, pictor puțin cunoscut care a trăit la începutul secolului al XIX-lea.

Așezarea principală a artistului era în București. Așa se explică amplasamentul de căpetenie al lucrărilor sale: biserica Domnița Bălașa¹, catedrala Patriarhală², biserica Sf. Nicolae Șelari³, și cele din imediata apropiere a capitalei: biserica din Pantelimon⁴, biserica din Leordeni⁵, biserica din Mihăilești cum se va dovedi mai departe, mănăstirea Cernica⁶. Amintirile lui Vasile Mateescu⁷ confirmă prezența artistului în oraș.

Nicolae Polcovnicul Zugravul este trecut ca locuitor șezător în București în *Catagrafia orașului București pentru anul 1838*, în Culoarea de albastru⁸, mahalaoa Sf. Ecaterina, casa nr. 1576. Amănunt inedit: în anul 1838 artistul avea 50 de ani, ceea ce face să fi fost născut în anul 1788, fapt necunoscut pînă acum. Așa fiind, indicația de sub *Autoportretul* său de la Muzeul de artă al Republicii: «lucrează între anii 1790–1825» trebuie corectată și în privința primului an, pentru că nu se poate presupune că Nicolae Polcovnicul picta la vîrsta de doi ani.

Alte mențiuni inedite din *Catagrafia orașului București pentru anul 1838*⁹: artistul era român, căsătorit, zugrav, altoit (= vaccinat), șezător (= localnic) în București, pămîn-

¹ EMIL VÎRTOSU și ION VÎRTOSU, *Epitropia așezămintelor brîncovenesti. O sută de ani de la înființarea Așezămintelor brîncovenesti, 1838 – 1938*, București, 1938, I, p. 184 și 191–192.

² PREOTUL NECULAE ȘERBĂNESCU, *Scurt istoric al Catedralei Patriarhiei române*, în *Biserica ortodoxă română*, anul LXXVI, nr. 9, septembrie 1958, p. 834; prof. VICTOR BUTULESCU, *Catedrala patriarhală din București*, în *Mitropolia Banatului*, anul X, nr. 7–12, iulie-decembrie 1960, Edit. Mitropoliei Banatului, p. 150; OLIVER VELLESCU, *Un contract de pictură din 1835, în Sesiunea de comunicări științifice a muzeelor de artă*, București, iunie 1966, p. 85–89.

³ N. IORGA, *Studii și documente*, vol. XV, *Inscripții la bisericile României*, fasc. II, p. 341, LXVII, 867 nr. 4.

⁴ *Ibidem*, fasc. II, p. 330, LIV, 817 nr. 6.

⁵ MARIA GOLESCU, *Un portretist de la începutul veacului al XIX-lea: zugravul Nicolae Polcovnicul*, în *Arta și tehnica grafică*, București, 1938.

⁶ Cf. A. VAILLANT, *La Roumanie*, Paris, 1844, vol. III, p. 371.

⁷ VASILE MATEESCU, *Biografie — A doua edițiune*, București, p. 113.

⁸ Arhivele statului București, fond Catagrafii, oraș București, nr. arhivă 85, nenumerotat.

⁹ Este curios că numele lui Nicolae Polcovnicul Zugravul nu se află menționat între actele de la Arhivele statului București, fond Catagrafii, nr. arhivă 78, 79, 80 și 81/1831 intitulate: *Catagrafia Bucureștiului de toți locuitorii Țării care uneltesc neguțătorii și meserii prin prăvălii și fără prăvălii împărțite pe corporații și toți plugarii și muncitorii sălășluitoari într-această parte precum înduntru se arată*. La fel, artistul nu este menționat în catagrafiile din anii 1832, 1833, 1834.

În schimb, între zugravi, Nicolae Polcovnicul se află trecut la nr. 1680 mahalaoa Sfîntul Spiridon și Sfînta Ecaterina, la rubrica «Osebite fapte pămîntene și streine» din lucrarea intitulată: 1798/1831 vol. II — *Poliria orașului București*, anul 1831, *Catagrafia de toată suflarea ce locuiește în această vopsea de albastru*, la Arhivele statului București, fond Politia orașului București, nr. arhivă 1798, vol. II/1831 — nenumerotat.

tean, fără beteșug fizic. Soția i se numea Zamfira, așa cum arată și Vasile Mateescu¹⁰, și avea 32 de ani în 1838, fiind de neam român. Iamandi sin Nicolae Zugravu îi era fecior (Vasile Mateescu îi spune: « Diamanti ») și era în vîrstă de 21 de ani. Cum Zamfira nu îl putea naște la 11 ani (32 de ani ai Zamferei minus 21 de ani ai lui Iamandi), înseamnă că Nicolae Polcovnicul se afla la cea de-a doua căsătorie a sa, Iamandi fiind rezultatul unei prime căsătorii și frate numai de tată cu ceilalți doi copii menționați în aceeași catagrafie: Ioan de 13 ani și Zinca de 10 ani.

Personalul ajutător artistic din atelierul pictorului se rezuma la un ucenic, Constandin, român, de 18 ani, holtei, iar în casa lui Nicolae Polcovnicul Zugravul mai locuiau: Gheorghe, român, de 20 de ani, holtei, slugă; al doilea Gheorghe, român, de 18 ani, holtei, tot slugă; Ioana, sîrboaică, de 16 ani, « slujnică în casă »; și Catrina, româncă, de 30 de ani, văduvă, bucătăreasă. Este de remarcat că artistul nu avea în slujba sa nici un țigan rob.

Ca stare socială (= « treaptă ») a lui Nicolae Polcovnicul Zugravul, catagrafia indică pe aceea de « boer », ceea ce este pus în lumină și de caftanul cu care este îmbrăcat artistul în autoportretul aflat la Muzeul de artă al Republicii. Femeia ce se pretinde a fi soția lui este și ea îmbrăcată ca o boieroaică a vremii¹¹, ca și băiețelul — fiu al zugravului — îmbrăcat în caftan micuț¹². Icoana lui Iisus Christos din Muzeul mănăstirii Cernica poartă după iscălitură mențiunea « biv polcovnic », adică fost polcovnic, polcovnic ieșit din funcție, boier cu cin boieresc. De altfel, Vasile Mateescu a îndeplinit la zugrav și slujba de fecior și sufragiu¹³, ceea ce presupune casă boierească și obiceiuri boierești.

Nu se cunoaște data cînd a fost numit polcovnic¹⁴; nici de către ce domn și nici locul unde a funcționat. Într-un document inedit din 27 noiembrie 1823, în care identitatea pictorului este bine stabilită, Nicolae apare însoțit de titlul de polcovnic. Este vorba de o anafora în care se raportează lui Grigore Dimitrie Ghica voievod rezultatul anchetei făcute cu prilejul răzvrătirii a cîțiva săteni clăcași de pe moșia Mihăilești a clucerului Chiriac. Cu această ocazie a fost ascultat ca martor și Polcovnicul Nicolae. Faptele s-au petrecut la 7 octombrie 1823:

« . . . după aciaia sau adus înaintea noastră Polcovnicul Nicolaie și Ioniță nefer ce se vădu iscăliți în mărturiia de mai sus, și la întrebarea ce li sau făcut de pîcina aceasta au răspuns Nicolaie Polcovnic că el se afla la Mihălești să zugrăvească biserica, de acolo împreună cu David zugrav, și pe la trei ceasuri din noapte sau întîmplat fapta . . . etc . . . »¹⁵.

Deci biserica din « Mihălești » a fost zugrăvită de către Nicolae Polcovnic Zugrav și de David Zugrav, fapt neștiut pînă acum.

Dar unde se află așezat acest sat?

Se cunosc așezările rurale Mihăești și Mihăilești¹⁶, dar nu « Mihălești ».

Cînd a caligrafiat anafora din 1823, diacul a sărit litera *i* din cuvîntul Mihăilești, scriind greșit « Mihălești ». Sau, poate, în vremea aceea satul se numea « Mihălești » devenind mai tîrziu « Mihăilești ».

¹⁰ VASILE MATEESCU, *op. cit.*, p. 113. Pînă în prezent încercările noastre de a desluși ce s-a întîmplat cu cei doi feciori ai lui Nicolae Polcovnicul indicați în catagrafia din 1858 nu au dat rezultate, deoarece nu se cunoaște numele de familie al artistului, motiv pentru care nu se poate lămuri care dintre nenumărații « Ion » și mai puținii « Diamandi » care apar în documente sînt copiii săi. Contribuie la aceasta și împrejurarea că, după cum se va vedea mai departe, familia schimbă locuința după anul 1842 din mahalaua Sf. Ecaterina în mahalaua Doamna Bălașa, ceea ce îngreunează încă cercetările.

¹¹ Tablou la Muzeul de artă al Republicii.

¹² Cum Zamfira, soția pictorului, avea 32 de ani în 1838, și cum băiețelul de lingă ea din tablou pare să aibă 3—4 ani, înseamnă că acest băiețel este Ioan, fiul zugravului, căruia catagrafia din 1838 îi stabilește vîrsta de 13 ani. Așa fiind, se deduce că tabloul respectiv a fost pictat prin anii

1828—1830, stabilindu-se și identitatea copilului: Ioan, fiul al doilea al artistului.

¹³ VASILE MATEESCU, *op. cit.*, p. 113.

¹⁴ Ne întrebăm dacă Nicolae Polcovnicul Zugravul este una și aceeași persoană cu Nicolae Polcovnicul căruia îi dă cîștig de cauză Ioan Caragea voievod în procesul cu Nițul din Sud Saac, tovarăș la exploatarea unei moșii, care îl înșelase și plastografiase niște chitanțe de ale polcovnicului (Arhivele statului București, fond Manuscrise, ms. 78, p. 80 și 80 verso din 14 decembrie 1814 și p. 162 verso și 163 din 23 ianuarie 1815).

¹⁵ Arhivele statului București, fond Manuscrise, ms. 107, p. 180 verso. Mulțumim d-lui Ion Diniu, pasionat cercetător de hrisoave, care ne-a comunicat documentul.

¹⁶ Vezi: *Marele dicționar geografic al României*, București, Stab. grafic, I. V. Socec, 1901, vol. IV, fasc. II; Ghidul

În orice caz, « Mihăleştii » pomeniţi în document sînt « Mihăleştii » de astăzi. Aceasta o dovedeşte cuprinsul anaforalei.

Într-adevăr, unul dintre sătenii judecaţi este Mihai « ot Mihăleşti » de sus — or, în complexul aşezărilor care formează comuna Mihăleşti de astăzi se află şi cătunul Mihăleştii de Sus. Iar pe Mihai săteanu ot Mihăleştii de Sus « l-au prins prin Ioniţă nefer, pe la miezul nopţii, cu carul încărcat, cu porumb mergînd să treacă Neajlovul »¹⁷. Este limpede că « Mihăleşti » din documentul ce discutăm este comuna Mihăleşti din judeţul Ilfov, din apropierea rîului Neajlov. Biserica de aici au pictat-o în toamna anului 1823 Nicolae Polcovnic Zugrav şi David Zugrav.

Dar care dintre cele trei biserici cîte au fost în arătata aşezare? Chestiunea se complică deoarece, astăzi, nu există decît două biserici în comună, iar sătenii nu au auzit să mai fi fost şi o a treia biserică, aşa cum pretinde *Marele dicţionar geografic al României*¹⁸.

Una dintre biserici, datînd de peste 250 de ani, se află situată în satul Tufa şi este declarată monument istoric. Din pictura ei veche nu a mai rămas decît cea din interiorul turlei, fiindcă pereţii au fost « repictaţi » acum circa treizeci de ani de un preot care nu cunoştea meşteşugul şi care i-a stricat. Toate cercetările de a descoperi vreo semnătură nu au dus la nici un rezultat, aşa că nimic nu îndreptăţeşte să atribuim lui Nicolae Polcovnic Zugrav imaginea lui Christ care priveşte de sus, din înălţimea şi întunericul afumatei turle, după cum nimic nu înlătură această posibilitate. Documente ce se vor descoperi în viitor poate vor lămuri problema.

Tradiţia existentă în sat pretinde că, pe vremuri, cea de-a doua biserică se afla în apropierea conacului boieresc de atunci, astăzi cămin pentru bătrîni. Proprietarul, plictisit de prezenţa prea apropiată a slujbelor (botezuri, dar şi înmormîntări cu bocitoare şi tot ritualul), a dărîmat biserica şi a reclădit-o pe actualul loc, devenind biserica I Mihăleşti. În pisanie se arată faptul reclădirii în 1870, numele proprietarului: Mihail Xanthe, şi numele meşterului constructor: Daniil. Pe icoanele împărăteşti este semnat: « P. Nicolau 1870 » care a pictat şi catapeteasma. Nu există, însă, nici o icoană semnată Nicolae Polcovnicul Zugrav şi nici David Zugrav¹⁹.

Deşi nici un document nu justifică bănuiala, este posibil ca artistul de care ne ocupăm să fi pictat în 1823 biserica dărîmată în 1870, motiv pentru care nu se mai găseşte nimic din opera sa.

Rămîne, totuşi, cîştigat faptul că Nicolae Polcovnicul Zugrav a pictat una dintre bisericile din satul Mihăleşti în anul 1823. Prin aceasta se stabileşte că, în anul respectiv, artistul era format şi apreciat şi nu era un simplu iconar, aşa cum s-ar fi putut crede luînd în considerare singura informaţie ce posedăm pînă acum din acea epocă, anume inscripţia din 1823 găsită de N. Iorga pe uşa bisericii Sf. Nicolae Şelari din Bucureşti²⁰.

O idee despre puterile artistice ale lui Nicolae Polcovnicul ne-o dau cele două icoane descoperite de curînd la mănăstirea Cernica şi, după identificare, expuse în muzeul mănăstirii.

Prima reprezintă pe Isus. Pictură în ulei avînd dimensiunile 75/116 cm. Pe spate este întărită cu două bare de lemn şi este păstrată excepţional de bine.

În colţul din stînga, jos, artistul a pus inscripţia:

« În zile<le> Arh<i>m<andritului> Kalin<i>c, « Star<e>ţ 1831, Nobr<i>e 10, Nicolae Biv Polco<vnic> Z<ug>r<a>v ».

drumurilor din România, Edit. Cultura naţională, Bucureşti, 1928; *Ghidul automobilistului*, scos de Ministerul transporturilor şi telecomunicaţiilor, în 1960.

¹⁷ Arhivele statului Bucureşti, fond Manuscrise, ms. 107, p. 108.

¹⁸ *Marele dicţionar geografic al României*, vol. IV, fasc. II, p. 329, cuvîntul « Mihăleşti ».

¹⁹ În biserica I din Mihăleşti există patru icoane pe lemn, 62/92,5 cm, foarte interesante ca pictură, frumoase şi bogate în aur, din 1815: icoana Sf-ţii împăraţi C-tin şi Elena;

Maica Domnului cu Isus în braţe; Isus pe tron binecuvîntînd; şi Ioan Botezătorul. Pe icoana Maica Domnului cu Isus în braţe, jos, dreapta, se află inscripţia: « Cu toată cheltuiala Dmiealui (nume nedescifrabil), stolnic, 1815, Noiembrie 4 »; jos stînga: « Această sfinţă şi (probabil urmează cuvîntul icoană, dar nu se descifrează) sau făcăt paharnic: zu(grav) Mirian ».

²⁰ N. IORGA, *Studii şi documente. Inscriptii din bisericile României*, p. 341.

A doua icoană reprezintă pe Maica Domnului cu Isus copil în brațe. Deși nesemnată, pusă alături de prima icoană rezultă indiscutabil că este opera aceluiași artist.

Dimensiunile: 75/116 cm. Pictură în ulei pe lemn. Spatele icoanei întărit cu două bare de lemn.

Stăpînirea meșteșugului de către « zugrav » ce se degajă din aceste icoane²¹ impresionează și explică prețuirea de care s-a bucurat artistul, chemat, patru ani mai târziu, să picteze biserica Mitropoliei²². Conștient de valoarea sa, consemnează în contract: « ... fiindcă biserica Sfintei Mitropolii este maica tuturor biserichilor Valahiei, mă îndatorez și eu să săvîrșesc acest lucru așa de plăcut și așa de laudă, încît să rămîie nemuritor numele mieu »²³.

Munca lui a dat rezultate deosebite, la 8 octombrie 1836, este angajat să picteze icoanele de la tîmpla bisericii Mitropoliei, operă la care a muncit mai mult de trei ani. Pentru prima lucrare, din 1835, a primit 60 000 lei²⁴, iar pentru a doua, din 1836, a primit 9 600 lei²⁵ — total șaptezeci de mii lei care, pentru vremea aceea, reprezenta o sumă foarte mare.

Nicolae Polcovnicul Zugravul a pictat concomitent biserica Mitropoliei și icoanele de la tîmplă. Aceasta rezultă din documentele inedite intitulate: « Catastih pentru cheltuielile Casii Mitropoliei pînă la 1 Ghenar 1835 pînă la 1 Ghenar 1836 »²⁶, urmîndu-se « de la 1 Ghenar 1836 pînă la 1 Ghenar 1837 »²⁷ și de la 1 Ghenar 1837 pînă la 1 Ghenar 1838 »²⁸, acte încheiate cu ocazia supravegherii anuale la care erau supuse cheltuielile făcute de către diferitele instituții publice. Datorită lor, aflăm amănunte necunoscute despre Nicolae Polcovnicul Zugravul.

Pentru simplificare, transcriem actele:

C A T A S T I H

Pentru cheltuielile Casii Mitropoliei pînă la 1 Ghenar 1835 pînă la 1 Ghenar 1836²⁹

No.	Cheltuială ³⁰ Lei B.	sau cheltuit cu porunci și documenturi Lei B.	Băgări de seamă	Sumele ce a să plăti pînă viitorime Lei B.
30.	Dumnealui Polcovnicului Nicolae Zugravu pentru zugrăvirea bisericii, din lei 60.000, după tocmeală, rînduri.	25.000 ³¹	Prin contract din leat 1835 apr. 22 sau tocmit oțcîrmuirea cu numitu a zugrăvi biserica cu materialul dela însăși și să i dea lei 60.000 din care au priimit într-acest an lei 25.000 și iaste să i se mai răspunză în anul viitor alții	35.000 ³²

²¹ ATHANASIE MIRONESCU scrie despre icoanele lui Nicolae Polcovnicul din tinda bisericii episcopale din Rîmnicul Vilcea: « Aceste icoane se disting prin trăsăturile măestre și prin tendințe către idealism » (în *Sfînta Episcopie a eparhiei Rîmnicului Noul Severin în trecut și acum*, p. 198).

²² Contract încheiat la 22 aprilie 1835. Vezi: preot NICOLAE ȘERBĂNESCU, *Scurt istoric al Catedralei Patriarhiei române*, în *Biserica ortodoxă română*, Buletinul oficial al Patriarhiei române, anul LXXVI, nr. 9, septembrie 1958, p. 834 și urm. și Oliver Velescu, *op. cit.*, p. 85 — 89.

²³ Preot NICOLAE ȘERBĂNESCU, *op. cit.*, p. 834.

²⁴ Prof. V. BRĂTULESCU, *Catedrala patriarhală din Bucu-*

rești, în *Mitropolia Banatului*, Organ oficial al Arhiepiscopiei Timișorii și Caransebeșului și al Episcopiei Aradului, anul X, nr. 7 — 12, iulie-decembrie 1960, Edit. Mitropoliei Banatului.

²⁵ Arhivele statului București, fond Control obștesc, dosar nr. 5961/1836, p. 11, nr. 6.

²⁶ Ibidem, p. 223.

²⁷ Ibidem, p. 235.

²⁸ Ibidem, p. 253.

²⁹ Ibidem, p. 223.

³⁰ Ibidem, p. 223 verso.

³¹ Ibidem, p. 231.

³² Ibidem, p. 232.

C A T A S T I H

Pentru cheltuielile Casei Mitropolii p a un an de la 1 Ghenar leat 1836 p n  la 1 Ghenar 1837 ³³

No.	Cheltuială Lei B.	sau chel- tuit cu porunci �i docu- menturi Lei B.	Băgări de seamă	Sumele ce a să plăti p� viitorime Lei B.
35.	Da�i Polcovnicului Ni- colaie în socoteala con- tractului pentru zugr�- vitul bisericii din lei 35.000 ce au mai rămas să mai ia din lei 60.000 după tocmeală.	25.000 ³⁴		10.000 ³⁵
37.	Dumnealui Polcovni- cului din contract pen- tru zugrăvitul icoane- lor t�mplii �i cite altele mai trebuiesc.	3.350 ³⁶	Idem din leat : 1836 Oct. să leagă să zugrăvească aceste icoane �i altele �i săi plătească pentru toate lei 9600 din care au rămas să mai prii- measc�	6.250 ³⁷

C A T A S T I H

Pentru cheltuielile Casii Mitropolii pe un anu dela 1 Ghenarie leat 1837 p n  la 1 Ghenarie 1838 ³⁸

No.	Cheltuială Lei B.	sau chel- tuit cu porunci �i docu- menturi Lei B.	Băgări de seamă	Sumele ce a să plăti p� viitorime Lei B.
42.	A zugr�vitului bisericii de D. Polcovnicul Ni- colae Zugravu, din lei 10/mii ce au rămas să ia cum să arată în catastih : anul 1836 la Nr. 35	9.377 ³⁹	Până la desfacerea de lei 60.000 după tocmeală contractului r�m�ne să mai ia	633 ⁴⁰
44.	Idem a s�ntelor icoane D. Polcovnicului Ni- colae pentru zugr�vitu de lei 6.250 cusur (= rest n.n.) cum să arată la catastih anului 1836 Nr. 37	5.375 ⁴¹	Asemenea p�n� la lei 9.600 �i tocmelii după contract r�m�ne să mai ia	875 ⁴²

³³ Ibidem, p. 233.

³⁴ Ibidem, p. 247  i urm.

³⁵ Ibidem, p. 248.

³⁶ Ibidem, p. 248 verso.

³⁷ Ibidem, p. 249.

³⁸ Ibidem, p. 253.

³⁹ Ibidem, p. 265 verso.

⁴⁰ Ibidem, p. 266.

⁴¹ Ibidem, p. 267 verso.

⁴² Ibidem, p. 268.

Din actele inedite mai sus transcrise se stabilește documentar că Nicolae Polcovnicul Zugravul a pictat concomitent biserica Mitropoliei bucureștene și icoanele tîmplei acelei biserici între anii 1835 și 1838, ca urmare a două contracte-angajări diferite. Pentru munca sa a primit 60 000 lei pentru realizarea « zugrăvelei » bisericii, și 9 377 lei pentru icoanele tîmplei.

Artistul a stăruit în anii 1835 și 1836 mai mult la pictarea bisericii, motiv pentru care i s-a dat în fiecare din acești ani cîte 25 000 lei pentru lucrul său; în schimb, a lucrat mai puțin la pictarea tîmplei, ceea ce explică pentru ce i s-au plătit numai 3 350 lei în anul 1836 pentru icoanele acesteia.

În anul 1837 munca la zugrăvitul bisericii a scăzut în intensitate: Nicolae Polcovnicul a primit doar 9 377 lei. Aceasta înseamnă că el se apropiase de sfîrșitul strădaniei sale în biserică, ceea ce i-a dat posibilitatea să-și îndrepte mai mult atenția către pictarea icoanelor tîmplei. Rezultatul: i s-au plătit pentru acestea 5 375 lei.

În sfîrșit, la finele anului 1837 artistul ajunsese aproape să-și termine opera deoarece, pentru anul următor 1838, nu mai avea de lucru la biserică decît pentru echivalentul sumei de 633 lei și la icoanele tîmplei doar pentru suma de 875 lei.

Din același document rezultă că Nicolae Polcovnicul era supus controlului pe timpul executării contractului și plata i se făcea numai în măsura lucrului ce îndeplinise; acesta este sensul expresiei din document « pentru zugrăvitul bisericii, din lei 60 000, după tocmeală, rînduri », condiție care se regăsește și în contractele de angajament ale altor pictori din aceeași epocă.

Desigur, controlul nu purta numai asupra cantității suprafeței de pictură realizată, ci și asupra calității — pictorul trecuse în zapis: « ... mă îndatorez și eu să săvîrșesc lucru așa de plăcut și așa de laudă, încît să rămîie nemuritor numele meu » ⁴³. În cazul de față, acel care a urmărit executarea lucrului ca delegat al Mitropoliei a fost « Iconom Cuviosul Evghenie » care, la rîndul său, era supravegheat și dădea socoteală Comisiei de control obștesc. În « Lista pentru contracturile ce nau luat săvîrșire până la predarea socotelilor Sfîntei Mitropolii dă către fostul Iconom Cuviosul Evghenie la 1 februarie 1838 » ⁴⁴, act inedit, la rubrica « Băgări de seamă » referitor la contractele cu Nicolae Polcovnic Zugravu din 22 aprilie 1835 pentru « Zugrăvitul Sfîntei biserici » și din « leat 1836 octu » pentru « Zugrăvitul Sfîntelor icoane » se consemnează: « Toate aceste contracturi la revizuirea ce sau făcut acestor socoteli de către orînduiții cinovnici din partea comisii numai sau văzut coprinderea lor și fiind nesăvîrșită au rămas în delile (dosarele — n.n.) Iconomii Mitropolii » ⁴⁵.

Opera realizată de Nicolae Polcovnicul la biserica Mitropoliei l-a impus și mai mult ca artist. Imediat ce a terminat, la 25 aprilie 1838, este tocmît să picteze Biserica Domnița Bălașa, dărăpănată în urma cutremurului din ianuarie 1838 și refăcută pentru a treia oară ⁴⁶.

Noul contract ni s-a păstrat în întregime ⁴⁷ și este interesant, printre altele, pentru două motive majore: ne introduce în sistemul de lucru al artistului și poartă semnătura sa originală.

Nicolae Polcovnicul se obligă să termine munca în termen de cinci luni de la data cînd meșterii vor sfîrși refacerea bisericii. Pentru ca pictura să fie asemenea celei stricate de cutremur, înainte ca zidarii și ceilalți să înceapă răzuirea pereților și repararea, pictorul și-a însemnat scenele zugrăvite și ordinea lor: « Și am scris însumi cu mîna mea și toate istoriile ce sînt pe zidurile biserici ce es(te) să să dărame, făcînd încă și toate despărțiturile și cercurile, cu toate istoriile în toată biserica și în slon și pe afară, pe hărtii mari, pentru orînduiții miei oameni, deslușându-le toate anumire pe unde au fost zugrăvite fieșcare, ca asemenea să le facă, și încă și mai frumoase și mai bune » ⁴⁸.

⁴³ Preot NICOLAE ȘERBĂNESCU, *op. cit.*, p. 834.

⁴⁴ Arhivele statului București, fond Obștescul control, dosar nr. 5961/1836, p. 11.

⁴⁵ Vezi EMIL VÎRTOSU și ION VÎRTOSU, *op. cit.*, O sută de ani de la înființarea Așezămintelor brîncovenești, p. 192 — 193.

⁴⁶ Arhiva Muzeului de istorie a orașului București, inv. nr. 30725. Publicat de Emil Virtosu și Ion Virtosu în *op. cit.*, p. 184 — 185, dar necomentat.

⁴⁷ Arhiva Muzeului de istorie a orașului București, inv. nr. 30725, p. 1 verso manuscris.

⁴⁸ Ibidem, p. 1 manuscris.

Nu era vorba, însă, ca salariații — « un tovarăș din cei mai buni ca nume, zugrăvi și calfe bune » — să lucreze singuri « pe tencuiala proaspătă, a la fresc, și peste tot toată biserica zugrăvită cu cele mai alese istorii bisericești, una lângă alta, din cap până în cap și de jos până în vârful amândorora turlor »⁴⁹, ci se obliga să picteze singur: « au tocmnit cu dumnealui peste tot galbeni de mai jos, adică icoanele toate ale tâmplii, împreună mari și mici, toate făcute de mână mea și împodobite cu zugrăveli frumoase și auru de cel bun » pentru ca « să iasă lucrul tot prin mână mea, bun, curat peste tot ».

Înțelegerea este « cu toptanul », pictorul aducînd « toată cheltuiala aurului și a vopselilor de la mine, și meșteșugul », cu precizarea că va întrebuința « auru de cel bun Leopold ».

Deci pictorul urma să realizeze singur icoanele mari și mici ale tîmplei socotite drept foarte importante. Ajutoarele sale pictau, după desenele și însemnările făcute de artist, părțile mari, largi, ale pereților, iar meșterul Nicolae Polcovnicul finisa totul « să iasă lucru tot prin mână mea, bun, curat peste tot », așa încît « nimic să nu lase cusur »⁵⁰.

Prețul a fost de 600 de galbeni împărătești chesaro-crăiești, plătibili « rînduri rînduri după lucru ce voi face », rămînînd ca să ia ultima sută de galbeni la sfîrșitul muncii. Manuscrisul conține, în mare, și însemnarea picturilor ce urmau să se execute, cu arătarea costului lor, totalizînd cei 600 de galbeni împărătești.

Documentul poartă iscălitura autografă a pictorului, în litere chirilice, trasată de o mînă energetică, sigură, cu aruncături de slove pe deasupra rîndurilor, așa cum se scria în timpul respectiv. Diferența dintre această semnătură și aceea de pe icoana lui Isus din muzeul mănăstirii Cernica este enormă, ultima fiind desenată în culoare, cu litere de tipar regulat conturate, caligrafic, ușor de citit, așezate cu grijă în colțul din stînga, jos, ca să nu strice ansamblului. Punîndu-le alături nu ai bănuî că aparțin aceleiași persoane, fapt sigur deoarece au același conținut: Nicolae Polcovnicul Zugrav.

Cutremurul care a prilejuit încheierea contractului de repictare a bisericii Domnița Bălașa a făcut stricăciuni și la biserica Mitropoliei. La 6 iunie 1838, artistul a fost chemat să repare degradările, și în plus să facă și alte lucrări ce vom arăta. Acestea rezultă din dosarul cu titlul « Obștescul Control. Dellă de cercetarea socotelilor Casii Sfintei Mitropolii în vremea iconomii Po. Arhimandrit Poteca și David pe anii 1838, 1839 și de la 1 Ghenar 1840 pînă la 10 iunie al acestui an »⁵¹, care cuprinde trei părți. Prima: « Catastih Socoteala Părintelui Efrosin Poteca »⁵²; a doua: « Socoteala părintelui David iconomul de la 12 aprilie 1838 și pînă la 19 Ghenarie al acestui an »⁵³; și al treilea: « Catastih pentru cercetarea socotelilor casei sfintei Mitropolii de cheltuielile urmate pe anul 1839 »⁵⁴.

În partea a doua⁵⁵, intitulată « În cheltuielile trebuincioaselor lucrări făcute la Biserica », se arată că Nicolae Polcovnicul Zugravul « au zugrăvit trei pridvoare »⁵⁶ pentru care i s-au plătit 1 500 de lei potrivit contractului încheiat la 25 iulie 1838. Totodată i s-au dat și 145 de lei dintr-o « datorie veche »⁵⁷, lei 623 rest pentru pictarea bisericii potrivit unui « contract vechi » — este vorba de rămășița zugrăvirii bisericii ca urmare a angajamentului din 1835 — și rest 875 lei pentru pictarea « sfințelor icoane »⁵⁸, recte contractul din 1836 privitor la tîmpla bisericii.

Așa s-au lichidat socotelile dintre artist și Mitropolie.

A fost și o mică încurcătură. În cadrul reparațiilor, Nicolae Polcovnicul a zugrăvit la poarta de intrare către așezarea mitropolitană icoana Sfinților Împărați Constantin

⁴⁹ N. IORGA, în comunicarea făcută Academiei intitulată, *Zugrăvi noi și vechi* și publicată în *Memoriile secțiunii istorice a Academiei*, seria III, tomul X, mem. 8, p. 505—509, dă contractul prin care Niță Stoenescu, zugrav, se angajează să picteze tîmpla bisericii Sf. Mihail din Brăila, care « se va polei cu aurul cel mai fin de fabrica Leopold ».

⁵⁰ Arhiva Muzeului de istorie a orașului București, inv. nr. 30725, p. 1.

⁵¹ Arhivele statului București, fond Obștescul control, dosar nr. 3339/1839.

⁵² Ibidem, p. 78.

⁵³ Ibidem, p. 86.

⁵⁴ Ibidem, p. 133.

⁵⁵ În partea întâi se arată că s-au plătit lui Mincu Zografu lei 31, bani 30 pentru « 2 icoane și alta răstignirea la Biserica Bărbătescului ». Ibidem, p. 80 verso.

⁵⁶ Ibidem, p. 94 verso.

⁵⁷ Ibidem, p. 95 verso.

⁵⁸ Ibidem, p. 138 verso.

și Elena, numai că a făcut aceasta fără să fi încheiat contract prealabil scris. Așa fiind, Obștescul control nu a vrut, pentru început, să ia în seamă lucrarea și să admită plata făcută. Dar « sau văzut sfinții împărați zugrăviți la poarta Mitropoliei, dar dovada de tocmeală nu sau arătat nici cine anume zugrav, sau zugrăvit, de Nicolae pol. zug. »⁵⁹ și au primit justificarea banilor pînă la urmă: 1 500 lei. În litografia lui C. Danielis reprezentînd intrarea domnitorului Alex. Cuza la Mitropolie la 29 februarie 1860 pentru deschiderea Camerei⁶⁰ apare schițată icoana celor doi sfinți împărați ținînd crucea între ei — probabil imaginea operei lui Nicolae Polcovnicul Zugrav.

Astfel, s-au identificat două noi lucrări ale artistului: pictarea celor trei pridvoare și pictarea icoanei sfinților împărați de la poarta Mitropoliei⁶¹. Cu același prilej s-au acoperit cu vopsea stîlpii din pronaos și brîul de piatră din exterior și au fost pictate și firidele pridvorului bisericii⁶².

Supraveghetor al lucrului și plătitor al sumelor cuvenite a fost părintele David iconomul cu începere de la 12 aprilie 1838 și pînă la 19 ianuarie 1839⁶³, timp în care au fost executate picturile.

În ianuarie 1841, epitropii Manolache Serghiadi și Iancu Nedeianu⁶⁴ propun într-un raport să se repicteze și să se repoleiască biserica Domnița Bălașa, munca urmînd să înceapă chiar în timpul iernii la « sfințele icoane ale templi, și pentru poleitul templi cu tonurile ei, a amvonului și a scaunului domnesc ». Pentru aceasta, epitropia « a intrat în tocmeală cu dumnealui polcovnic Nicolae Zugravu și cu dumnealui Scarlat Poleitoru » încheind două contracte diferite « însă cel pentru zugrăvit drept galbeni olando-împărătești 710 . . . iar pentru poleit, galbeni 280 ».

Neofit, mitropolitul Ungro-Vlahiei, a aprobat raportul și contractele și a dispus « a li să da săvârșire și a să pune și în lucrare ». Nu cunoaștem, însă, dacă s-au tradus în fapt cele proiectate fiindcă nu avem documente lămuritoare în acest sens și fiindcă artistul a murit curînd după aceea, în anul 1842, fapt ce rezultă din următoarea cerere adresată « Judecătorii Ilfov Secsia 1 de către Zamfira » văduva, « soție răposatului Polcovnic Nicolae Zugravul de aici » contrasemnata de către Matei Cătulescu Zugrav, tovarăș al defunctului (act inedit):

« Priimită sîmbătă 10 Oct. anul 1842. Nr. 5005.

Cinstit.⁶⁵ D-lui Prezidentului Politiceștii

« Judecătorii a Ilfovului Sec. 1

« Fiindcă în urma tovărășii de zugrăvie ce au avut răposatul soțul meu Polcovnicu Nicolae zugravu cu d-lui Matei zugravu, pe cinci ani, încetînd din viață numitul soț al mieu de sînt acum aproape trei luni după care neavînd eu soția răposatului mijloace de a urma această tovărășie pînă la sfîrșit mam împăcat cu d-lui Matei zugravu tovarășul său, cu chipul arătat în alăturatele pe lîngă jalbă mea dooă înscrise învoieli,

⁵⁹ Ibidem, p. 100.

⁶⁰ *Arhivele Bucureștilor nr. 1 — Bucureștii vechi — documente iconografice, vederi, scene pitorești, tipuri și costume, scene istorice (sec. XVII, XVIII, XIX) strînse și reproduse prin îngrijirea D-lui Adrian C. Corbu. Cuvîntul introductiv de Dl. Horia Oprescu, Atelierele « Cartea Românească », București, planșa LXXVIII.*

⁶¹ Arhivele statului București, fond Obștescul control, dosar nr. 3339/1839, p. 99 verso și 138 verso, informează că Pavel Ivașovici poleitorul a primit 384 lei pentru poleitul

a 12 iconițe mici de tîmplă și 30 000 lei pentru poleitul bisericii Mitropoliei.

⁶² P. E. MICLESCU, *Monumentele de pe dealul Patriarhiei*, Edit. Meridiane, București, 1967, p. 20.

⁶³ Arhivele statului București, fond Obștescul control, dosar nr. 3339/1839, p. 86.

⁶⁴ Arhiva Muzeului de istorie a orașului București, inv. nr. 30929.

⁶⁵ Arhivele statului București, fond Trib. Ilfov, Secția comercială, dosar nr. 2177/1842, p. 2.

de aceia mă rog prezidenții voastre ca spre a-și avea paza lor cu nestrămutare să să adevereze în duhul legiurilor întocmite.

Prea

Plecată

Zamfira văduva soție răposatului Polcovnic
Nicolae zugravul de aici
Matei Cătulescu zugrav asemenea zic precum
d-ei Polcovniceasca mai sus arată și rog pe
prezidenția voastră ».

Jalba a fost trimisă « Cinstitei Judecătorie comersială » prin rezoluția semnată
D. Drăghicescu, corespondența fiind următoarea:

« Să se îndrepteze această jalbă cu coprinsele întrânse scrisuri la Cinst. Judecătorie
comersială spre a să adeveri de acea cinst. judecătorie fiind firea pricini de atribuțiile
sale

ss) D. Drăghicescu » ⁶⁶

Următor rezoluției, s-a făcut adresa corespunzătoare:

« Prezidentului Judecător

Priimit 10 Oct. 1842.

Ilfov Secsia I-a

anul 1842

Cinstiti Judecătorii Comerțială de aici.

luna Oct. 10

Nr. 5623

Alăturata jalbă a Zamfirii văduva răposatului Polcovnicului Nicolaie zugravu și
Matei zugravul cu coprinsele întrânsa înscrisuri să îndreptează la acea cinstită
judecătorie spre a să face dă acolea cele dă cuviință pentru adevेरirea pomenitelor
înscrisuri fiind firea pricinii dă atribuțiile acei cinstite judecătorii

Prezedent

Secretar

Masa 2-lea. Să se facă cele de cuviință și să să adevereze... » ⁶⁷.

Am transcris actele pentru a evoca, pe viu, atmosfera raporturilor dintre oameni
și limbajul epocii în care a trăit Nicolae Polcovnicul Zugrav.

Stadiul actual al informației nu permite să precizăm dacă « tovărășia de zugrăvie...
pe cinci ani » a fost făcută de către Nicolae Polcovnicul Zugrav fiindcă era prea solicitat
și depășit de mulțimea lucrărilor ce avea, ori se îmbolnăvise și nu mai putea munci, boală
din care a și murit.

Alăturat cererii Zamfiriei și corespondenței « Prezidentului Judecător Ilfov Secsia I-a »
se află atașată însăși învoiala dintre văduva lui Nicolae Polcovnicul Zugrav și asociatul său
Matei Cătulescu Zugrav:

În urma obștescului înscris de tovărășie a meșteșugului zugrăvii urmată între mine
supt iscălitu încă din leat 841 ghenar 1-iu cu răposatul N:zograv pă vreme dă 5 ani întâm-
plândusă dă au încetat din viață numitul Polcovnic rămîind biserici cu contracturi unele
începute cu lucru iar altele neîncepute și d-ei cucoana Zamfirica văduva a răposatului
numitului Polcov: neavînd mijloc de a săvîrși cu mine zugrăvitul în urmarea contracturilor
ce sânt încheate cu acele biserici spre recunoștința binelui ce am avut de la răposatul Pol-
covnic fostul tovarăș al meu și pentru scăpătăciunea rămasei sale familii, i după mijlo-
cirea mai jos însemnatelor obraze, astăzi de a mea bună voință nu numai că mam lăsat de
toate pretențiile ce ași fi putut avea de la casa numitului răposat întraceastă tovărășie a
zugrăvitului ci încă mă însărcinez a desăvîrși și tot zugrăvitul bisericilor pînă la cel mai
mic lucru unde și la ori ce persoane vor fi tocmita ori de mine sau de răposat îndistima
vremii arătată de la întocmirea pomenitei obștești tovărășii, fără a fi d-ei supărată de

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Ibidem, p. 1.

către cinevaș, și ori câștig sau pagubă ferească Dumnezeu, să fie pă seama mea, dar și d-ei să fie datoare am da toate contracturile bisericilor ce sânt a să isprăvi rămase la răposatul Polcov: precum și toate adevărurile mele de bani ce am priimit de la răposatul din socoteala aceștii tovărășii, și cu acest chip va înceta ori ce fel de pretenție din partea mea de la casa răposatului, precum și casa de la mine și spre ași avea acest înscris tăria și paza întru toate întocmai, am rugat și pă cinst. Politicească judecătorie a Ilfovului S:1: de leau adevărit ⁶⁸

842 Oct. — 10

Matei Cătulescu	zugrav.
Ioan Sărbănescu	am fost față.
K: Scorțeanu	martor.
K: Urzescu	martor.

Cel în dos iscălit Matei Cătulescu zugrav viind la acest tribunal și mărturisind că înscrisul acesta este drept al său să adeverească după orînduială, însă dacă acei tocmitori ai bisericilor să vor ivi cu niscaiva pretenții și asupra casii răposatului polcovnic Nicolaie, tribunalul nu va putea fi supt nici o răspundere.

842 : Oct : 21 :

Prez : K : Faca, Alexandru Hina, N — Calebună

842 : Oct : 21 : Nr. 5797

Asemenea și din partea d-ei. Zamfira soția răposatului Nicolaie zugravu către Matei

842 : Oct : 21 : Nr. 5798 ⁶⁹.

Așadar, între cei doi artiști s-a încheiat un act de « tovrăășie a meșteșugului zugrăvii » pe termen de cinci ani, cu începere « din leat 841 ghenar 1-iu ». Cercetări ulterioare urmează să stabilească dacă Matei Cătulescu a participat sau nu la repictarea bisericii Domnița Bălașa, realizare artistică pentru care, în ianuarie 1841, episcopii Manolache Serghiadi și Iancu Nedeianu făcuseră raport și propuseră să fie încredințată lui Nicolae Polcovnicu Zugravul ⁷⁰.

Acestea au fost condițiile în care s-a lichidat tovrăășia dintre cei doi artiști. Actul constator al înțelegerii dintre Matei Cătulescu Zugravul și văduva Zamfira Nicolae Polcovnicul Zugravul a fost autentificat, tribunalul declinîndu-și, însă, orice răspundere s-ar ivi asupra succesiunii artistului față de terții « tocmitori ai bisericilor ».

După acest final al vieții lui Nicolae Polcovnicul Zugrav, numele său mai apare în condica de cununați pe anul 1844 a bisericii Doamna Bălașa cu ocazia căsătoriei ficei sale Zinca. Pe mire îl chema Gheorghie sin Iane moșier ⁷¹, iar nuni au fost Paharnicul Simion Marcovici ⁷² și soția sa « Mariia ». Cununia a avut loc la 23 « Ghenarie » 1844, obrazul bisericesc fiind duhovnicul Ioan Călărășu.

Amănunt nou: la acea dată locuința miresii — deci și a familiei lui Nicolae Polcovnicul Zugravul — era « Mahalaoa Doamna Bălașa ». Aceasta înseamnă că, după anul 1838 al catagrafiei orașului București, familia artistului se mutase din mahalaua Sf. Ecaterina în mahalaua Doamna Bălașa. Cînd?! Pentru ce motive?! Nu știm încă.

⁶⁸ Ibidem, p. 2 și 2 verso.

⁶⁹ Ibidem, p. 3.

⁷⁰ Arhiva Muzeului de istorie a orașului București, inv. nr. 30929.

⁷¹ Arhivele statului, oraș. București, Kondica pentru cununați din orașul București Mahalaoa Doamna Bălașa,

Biserica cu hramul Înălțarea Domnului XC, Plasa de Jos, Sub. Ilfov, pe anul 1844, nenumerotată.

⁷² Profesor român de limba franceză la Colegiul sf. Sava din București, efor al școalelor, primar al Bucureștiului. A tradus din franceză și engleză. Născ. cca. 1802; mort 1877.

În 1852, familia locuia tot acolo, după cum rezultă din însemnarea privitoare la moartea « Doamnei Polcovniceasca Zamfira sin Polcovnic Zugravu »⁷³, soția pictorului, decedată la 18 octombrie 1852, iar în anul 1859 « Zinca, fata polcovnicului Nicolae Zugravu » este trecută cu 31 lei și 20 parale leafă între văduvele ce sînt ajutate de Așezămîntul brîncovenesc » pe luna lui Ghenarie 1859 »⁷⁴.

Astfel, viața și figura lui Nicolae Polcovnicul Zugravul începe să se deslușească și să prindă contur: pictor în prima jumătate a secolului al XIX-lea, în București, născut în anul 1788, mort în 1842.

⁷³ Arhivele statului, oraș. București, Condica pentru cei Botezați, Cununați și Morți din satul București Mahalaoa Doamna Bălașa, Biserica cu hramul Înălțarea, Plasa de Jos, Județul Ilfov, pe anul 1852 — nenumerotată.

⁷⁴ EMIL VIRTOSU și ION VIRTOSU, *O sută de ani de la înființarea Așezămintelor brîncovenești*, București, 1938, p. 203, document 249.

CENTRE SPECIALIZATE ÎN CONFECTIONAREA MOBILIERULUI ÎN OLTENIA

de GEORGETA STOICA

Pădurile întinse din zona subcarpatică a Olteniei au furnizat omului, din timpuri îndepărtate, un material bogat menit să-i satisfacă cele mai variate cerințe de viață și de confort: adăpost, mobilier, unelte de muncă, obiecte de uz gospodăresc ș.a.

Îndelunga tradiție a prelucrării lemnului a condus la cunoașterea calităților intime ale materialului și la folosirea tuturor posibilităților pe care le oferă, în scopul obținerii unor obiecte utile, trainice și în același timp plăcute vederii. Îmbinarea frumosului cu utilul, rezultat al spiritului creator al poporului român, foarte pregnantă și în alte domenii ale artei populare, este deosebit de evidentă în Oltenia, unde a înflorit o remarcabilă artă a lemnului.

Alături de excepționalele realizări în domeniul arhitecturii — case, stilpi, fruntare, balustrade, porți, troițe — bine cunoscute și cercetate de numeroși specialiști¹, se detașează din complexul creației oltene în lemn și o altă categorie de obiecte, mai puțin studiată², și anume mobilierul, asupra căruia ne vom opri în cele ce urmează.

Bogăția unui material asemănător pe o arie relativ întinsă, circumscrisă în linii mari între granițele Olteniei istorice, variat ca forme dar unitar în ansamblul său, a ridicat de la început două probleme importante:

- a) proveniența și factura acestui mobilier ;
- b) căile de răspîndire într-o zonă relativ întinsă.

Cercetarea satelor din zona subcarpatică a dat răspuns primei probleme prin descoperirea a 21 de centre specializate în confecționarea mobilierului, nestudiate pînă în prezent³, formate din așezări ale « rudarilor » de munte sau « băieșilor ».

Așezările acestea sînt grupate la poalelele pădurii pe văile apelor: Luncavăț, Gilort, Galbenul și Valea Verde, fiind evident legate de existența materiei prime, care constituia baza practicării meșteșugului. O caracteristică a acestor așezări din Oltenia o constituie legătura strînsă cu așezările « ungurenești », ceea ce pledează pentru originea transilvană a multor meșteșugari, întocmai ca și în Muscel⁴.

Urmărind distribuția geografică a centrelor specializate în confecționarea mobilierului, constatăm gruparea lor în trei zone bine distincte și anume:

¹ T. Papahagi, *Images d'ethnographie roumaine*, București, 1957; G. Ionescu, *Arhitectura populară românească*, București, 1957; Gh. Focșa, *Elemente decorative în arhitectura populară din zona Jiului de Sus*, București, 1956.

² G. Oprescu, *L'art du paysan roumain*, București, 1937; N. Iorga, *L'art populaire en Roumanie*, Paris, 1922; Gh. Focșa, *Elemente decorative la bordeiele din sudul regiunii Craiova*,

București, 1957; B. Zderciuc, G. Stoica, *Crestături în lemn în arta populară românească*, București, 1967.

³ Centrele amintite au fost comunicate pentru prima dată de G. Stoica și I. Diaconescu, la a doua sesiune științifică a muzeelor.

⁴ I. Chelcea, *Les « rudari » de Muscel*, București, 1943.

— zona Vîlcea cu satele Brezoi, Călimănești, Sălătruc, Blidari, Bistrița, Vaideeni, Urșani, Horezu-Romanii de Sus, Slătioara-Cerna, Șirineasa și Frîncești.

— zona Gorj cu un grup de sate format din Polovraci, Novaci, Baia de Fier, Suseni, Runcul, Somănești, Albeni.

— zona Mehedinți cu satele Cloșani, Motru Sec și Baia de Aramă.

Așa cum rezultă din simpla enumerare a satelor, zona în care s-au dezvoltat cele mai multe centre a fost Vîlcea. Aici se constată și păstrarea mai pregnantă a tradiției, ca urmare a existenței unui număr însemnat de meșteri, care continuă să lucreze în multe centre pînă în zilele noastre. Urmează apoi zona Gorj, ultimul loc fiind rezervat Mehedințiului, în centrele căruia se manifestă un total regres.

Încercînd o reconstituire a modului în care s-a dezvoltat meșteșugul în zonele amintite, constatăm în cursul secolului al XIX-lea existența unui număr redus de centre, foarte puternice, care prin radiație au dat naștere la noi așezări. Formarea noilor așezări, compuse dintr-un număr restrîns de familii, stabilite de multe ori în cartierele rudarilor de țară ca urmare a unor căsătorii, se reflectă și în calitatea artistică a produselor. Cu cît așezarea este mai periferică, cu atît mai mult se îndepărtează de forma și decorul caracteristic centrului din care au emigrat, cum este cazul celor din Runcu-Gorj, Frîncești-Vîlcea ș.a.

Centrele meșteșugărești de confecționare a mobilierului nu constituie sate de sine stătătoare, ci grupări așezate la marginea satelor sau la distanță de 1–3 km de acestea. Ele sînt constituite, în medie, din 10–20 de familii, cu excepția centrelor foarte puternice ca de pildă Romanii de Sus-Horezu, format din 45 de familii cu 300 de suflete.

Procurarea materialului și tehnica de prelucrare. Materialul necesar confecționării pieselor de mobilier se procura din pădurile învecinate, în timpul iernii, cînd lemnul este mai sărac în sevă și are vreme suficientă să se usuce pînă în primăvară. Esența lemnoasă cea mai des folosită a fost fagul (*Fagus silvestris*).

Procesul de producție începea chiar din pădure, unde meșteșugarul își prepara singur materialul, în funcție de categoriile de mobile pe care urma să le lucreze.

Tehnica de lucru și uneltele de muncă folosite în Oltenia sînt asemănătoare cu cele folosite și în alte centre din țară⁵. Micile diferențe pe care le-am remarcat în cursul procesului de producție nu sînt esențiale. Din această cauză vom prezenta foarte succint aspectele legate de tehnică și unelte, insistînd numai asupra celor mai importante.

Trunchiul copacului doborît și curățat de ramuri era tăiat în mai multe bucăți de dimensiuni diferite, între 0,40 m și 1,30 m. Cu ajutorul toporului, al maiului și al penelor de lemn, fiecare fragment se despică în patru pentru a face « lodbele, lozbele » — scîndurile componente, picioarele și capetele.

Lozbele legate cu o funie erau aduse în spate pînă în sat, unde se continua operația începută, prin rotunjirea capetelor cu fierăstrăul și « ulucirea » cu horjul — executarea șanțurilor de îmbinare a pieselor componente. Asamblarea pieselor se făcea cu « muchea bardei » la « ulucul lor » și acolo unde era nevoie se consolida prin cuie de lemn.

Categorii de mobilier. Categoriile de obiecte produse în centrele menționate nu sînt prea numeroase: lăzi de zestre, hambare, mese cu dulap, mese rotunde, scăunele și scaune. Pe lîngă mobilier, meșteșugarii lucrau pînă acum 15–20 de ani și alte obiecte de uz, cum ar fi toporiște de coasă, furci, jucării și mai rar obezi sau roți. O statistică efectuată asupra frecvenței diferitelor piese de mobilier în interiorul locuinței țărănești din Oltenia ne indică prezența lăzii de zestre în proporție de 100%, a hambarului în proporție de 89,8%, a mesei rotunde în proporție de 99,8% din cazuri și a mesei dulap în 48,5% din gospodării.

Considerînd că și sub raport artistic lada de zestre constituie piesa cea mai reprezentativă, ne vom opri în cele ce urmează în primul rînd asupra acestei piese de mobilier.

⁵ Kós Karoly, *Mobile cioplite din zona Lăpuș*, în *Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1962–1963*,

Cluj, 1966, p. 179–224.

Fig. 1. — Ladă de zestre din zona Vîlcea (desen Iuliana Dancu).



Lada de zestre sau tronul ocupă în cadrul interiorului locuinței țărănești un loc neschimbat și anume la capătul patului. Legată de anumite obiceiuri și ceremonialuri de nuntă, lada de zestre este singura piesă de mobilier menționată documentar destul de frecvent în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea. Aceste mențiuni sînt cu atît mai interesante, cu cît ne dau o imagine destul de clară a categoriilor de lăzi folosite în epoca respectivă. Aproape toate foile de zestre cercetate de noi, provenind din perioada 1760–1848, fac o deosebire netă între lada țărănească obișnuită și lada de proveniență transilvăneană, cunoscută în mod curent sub denumirea de « lada de Brașov ». Astfel, într-o foaie de zestre din anul 1836 întîlnim menționate, pe lîngă două scoarțe de lînă bună, o *velință* și o *ladă de Brașov*⁶, în timp ce la 1822 Popa Dincă indică în foaia de zestre a fiicei sale Dumitrana două scoarțe, patru perini de perete, patru perini de ladă și o ladă simplă⁷.

Fără să insistăm asupra acestor exemple, care pot fi multiplicare, subliniem că numărul mare al lăzilor de zestre întîlnite în casele țărănești constituie un indiciu că ele s-au folosit deopotrivă în locuințele celor avuți cît și ale celor nevoiași, îndeplinind funcția dulapului din zilele noastre.

Din punct de vedere al formei, cea mai mare parte a lăzilor de zestre din Oltenia se încadrează în tipul celor cu capac plan, răspîndite în toate regiunile țării. Excepție fac doar lăzile produse în zona Rîmnicul Vîlcea către sfîrșitul secolului al XIX-lea, care fac parte din tipul celor cu capac bombat cunoscut în țara noastră într-o regiune mai restrînsă, care cuprinde bazinul Crișurilor.

Părțile componente ale lăzii sînt: cele patru picioare, fundul, pereții formați din mai multe scînduri, « capetele » (părțile laterale), « coperișul » (capacul) și două căpătie în stînga și în dreapta capacului.

Din punct de vedere decorativ lăzile de zestre din centrele studiate se caracterizează printr-o mare varietate atît sub raportul motivelor folosite cît și al compozițiilor ornamentale. Decorul se realizează în cca. 75% din cazuri prin asocierea a două tehnici: incizare și colorare. Suprafețele folosite pentru dispunerea decorului sînt cele expuse

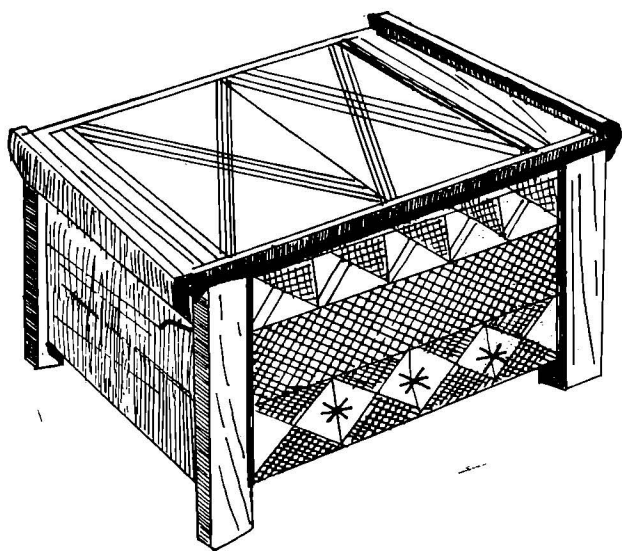


Fig. 2. — Ladă de zestre din zona Gorj (desen Iuliana Dancu).

⁶ Muzeul etnografic al Olteniei din Craiova, doc. 617, orig. rom.

⁷ Ibidem, doc. 520, orig. rom.

vederii: fața, picioarele din față, părțile laterale și mai rar căpățile și capacul. Lipsa ornamentului de pe capacul lăzilor sau dispunerea lui doar pe una sau două din scîndurile componente este firească dacă ne gîndim că deasupra erau așezate scoarțele, velințele și pernele, care constituiau zestrea miresei.

Ornamentarea mobilierului se realizează după încheierea completă a pieselor componente și începe prin colorarea unor părți cu dungi alternate de roșu și verde. Tehnica colorării mobilierului este foarte veche în regiune și contribuie la crearea unor efecte artistice deosebite, care rivalizează cu cele din Moldova de Nord și Țara Lăpușului. De altfel folosirea vopselelor naturale, preparate din plante — bozul (*Sambucus nigra*) pentru roșu și urzica (*Urtica dioica*) pentru verde — constituie o dovadă a vechimii acestei tehnici de ornamentare a mobilierului din această parte a țării. Ceea ce este supărător și distonant în mobilierul actual, și a dat naștere unor discuții pe tema vechimii acestei tehnici în Oltenia, nu sînt culorile în sine ci nuanțele folosite, vopselele naturale fiind înlocuite cu cele pe bază de anilină, roz și albastru, care se detașează strident pe fondul lemnului nou.

După vopsire lacrele se « scriu » sau se « horjează » cu « flori lăcrate ».

Uneltele folosite pentru realizarea ornamentelor incizate sînt horjul și capra. Horjul, care folosește și pentru « uluceli » — executarea șanțului de îmbinare a scîndurilor —, este compus dintr-o bară de oțel, lungă de cca 30—40 cm, cu capetele ușor lățite și muchia tăioasă întoarsă, fixată pe un mîner de lemn așezat perpendicular, lung de 15—20 cm. Capra este un compas de lemn cu lungimea de cca. 36 cm, avînd cele două brațe unite printr-o vergea numită « plimbare » sau « cumpănă ». Unul din brațe se termină cu un ac de oțel de 3,50 cm numit « bold », iar celălalt cu o lamă tăioasă la vîrf — « ruja » — asemănătoare cu capetele horjului. Capra servește la trasarea cercurilor și semicercurilor caracteristice în special centrelor din zona Vilcea.

Motivele cele mai des folosite pentru decorarea lăzilor de zestre sînt formate din cercuri și semicercuri, rozete, jocuri de linii drepte, unghiuri hașurate cu denumiri speciale, ce pot fi grupate în mai multe categorii:

1. Motive astrale: soarele, luna, sau combinat soarele cu luna, steaua cu cinci «coarne».
2. Motive fitomorfe în care predomiă bradul sub formă de crenguță simplă sau încadrată în diverse forme geometrice și frunza.
3. Motive zoomorfe: ochiul bouului, broasca.
4. Motive geometrice: « roata spițată », pătrate, unghiuri simple, unghiuri cu hașuri, zigzaguri, linii ondulate etc.

În ceea ce privește frecvența motivelor amintite în cadrul celor trei zone, se remarcă ca o caracteristică a Vilcei — în care tradiția se păstrează mai bine — folosirea intensă a motivelor astrale și în general a celor executate cu ajutorul compasului. Se observă în acest sens, atît în compunerea ornamentului cît și în folosirea pe scară largă a motivului astral sub formă de rozetă, similitudini evidente cu centrele din Argeș, Muscel și Ploiești, pînă în valea Slănicului, ceea ce denotă unitatea stilistică pe un teritoriu mai larg. Valoarea decorativă a lăzilor din centrele aflate în zona Vilcea este superioară celor din zonele Gorj și Mehedinți.

Dispoziția ornamentului executat cu compasul se face pe suprafețe mari — fața și capacul lăzilor. De obicei decorul se compune din două medalioane centrale cu două, trei cercuri concentrice, dispuse pe partea din față a lăzii, în mijlocul cărora se află o rozetă. De jur împrejurul medalioanelor sînt executate jocuri de linii curbe trasate cu compasul. În completare, pe picioare ori pe capete, se folosește și un ornament linear mai simplu: bradul sau hașurile duble. Capacul lăzii este decorat cu semicercuri care se întretaie sau chiar cu un joc de linii drepte, asemănător celor de pe picioare și capete.

Lăzile din zona Vilcea — în special cele cu capac bombat — se disting de celelalte și printr-o linie mai robustă rezultată din folosirea unui material masiv, cît și prin vigoarea inciziilor, atît de puternic conturate încît creează jocuri de umbră și lumină de un efect decorativ rar întîlnit în mobilierul popular românesc cu creștături.

În Gorj se observă o înclinație specială pentru folosirea ornamentului geometric, care are la bază pătratul și unghiul simplu sau cu hașuri, cu mari asemănări în ceea ce

privește motivele și compozițiile decorative cu Transilvania în general și cu Hunedoara în special. În compozițiile ornamentale folosite de meșterii din această zonă apar adesea și combinații de motive executate cu compasul și horjul, rozete cu unghiuri hașurate, motive fitomorfe dispuse mai ales pe picioarele și capetele lăzilor, precum și unele motive zoomorfe.

Centrele din Mehedinți mai recente, care se manifestă printr-un total regres în ceea ce privește numărul meșterilor, se remarcă și printr-o scădere a preocupării pentru folosirea motivelor și compozițiilor tradiționale. Decorul este format în exclusivitate din combinații de linii drepte — triunghiuri, pătrate sau dreptunghiuri și foarte rar mici stelute compuse din linii întretăiate. Decorul mobilierului ajunge uneori la o simplificare excesivă de un schematism dus pînă la extrem.

Remarcăm în cadrul decorului realizat pe mobilierul din centrele periferice, unde multe dintre motivele geometrice obișnuite dispar ori se simplifică, prezența continuă a bradului și stelei care apar sub denumirea de « flori înlăcrate » sau « flori scrise ».

Circulația motivelor decorative întâlnite pe lăzile de zestre din centrele specializate ale Olteniei este mult mai largă. Motive similare se întâlnesc în Muntenia și Moldova și dincolo de Carpați în Transilvania. Fără îndoială că un anumit material folosit și un instrumentar simplu, limitat de stadiul dezvoltării tehnicii în anumite perioade, au condus la nașterea și dezvoltarea unei game de ornamente asemănătoare. Ceea ce constituie însă specificul decorativ al lăzilor din cele trei zone, apropiindu-le sau diferențiindu-le de produsele altor regiuni ale țării, este compoziția ornamentală. Decorul reprezintă, în cazul lăzilor de zestre, un element esențial în determinarea pieselor din punct de vedere al apartenenței teritoriale.

Hambarele constituie ca frecvență a doua categorie de obiecte întâlnite în gospodăriile din Oltenia. Ele au forma lăzilor de zestre și dimensiuni variabile, după locul pe care-l ocupă în tindă, pe prispă sau în pod. Sub aspect decorativ, hambarele nu prezintă un interes deosebit. Ornamentul simplu se reduce la câteva linii oblice dispuse pe capac ori pe scîndura superioară a peretelui din față.

Fantezia meșterilor specializați în confecționarea mobilierului din Oltenia se manifestă din plin în decorul altor două categorii de piese: masa cu dulap și dulapul înalt.

Masa cu dulap s-a confecționat cu precădere în centrele vîlcene, fiind aproape nelipsită din satele acestei zone. Ea se întâlnește mai rar în cîmpie, fără să lipsească cu desăvîrșire.

Forma mesei este dreptunghiulară, de cca 1,50/0,80 m, și are spațiile dintre cele patru picioare închise prin pereți din scîndură, încheiate într-o tehnică similară celei folosite la confecționarea lăzilor de zestre. La partea superioară se află totdeauna un mic sertar. În interior spațiul este împărțit în două printr-un raft. Masa-dulap este prevăzută cu două uși lucrate fiecare dintr-o singură bucată de lemn fixată prin balamale de lemn.

Decorul dispus pe cele două uși, pe fața sertarului și uneori pe pereții laterali este asemănător celui de pe lăzile de zestre. Mesele-dulap confecționate în Vîlcea sînt decorate cu precădere cu rozete și jocuri de linii curbe, în timp ce la centrele gorjene se remarcă aceeași preferință pentru combinațiile de linii drepte; uneori cele două preferințe se îmbină armonios în compoziții bine echilibrate. Întîlnim adesea dulapuri care au pe una din uși un medalion central cu rozetă în mijloc, înconjurat de semicercuri întretăiate marcînd



Fig. 3. — Masă-dulap din zona Gorj. Muzeul satului.

conturul, în timp ce a doua uşă este segmentată în mai multe registre, care cuprind fiecare motive geometrice compuse din linii drepte şi frînte.

Faşa sertarului prezintă aproape în exclusivitate un decor format din linii drepte, de obicei dispuse oblic.

Centrele periferice din Mehedinţi n-au lucrat decît în cazuri foarte rare această piesă de mobilier. Chiar atunci cînd întîlnim masa-dulap în centrele respective, sub aspect decorativ ea se prezintă mult simplificată.

În zona Gorjului meşteşugarii au lucrat şi o altă piesă de mobilier, foarte elegantă în ceea ce priveşte forma şi decorul: dulapul înalt. Această piesă este poate singura pe care o întîlnim numai în casele ţărăneşti din nordul Olteniei.

Dulapul este înalt de cca. 2 m şi lat de cca. 1,20 m. Spre deosebire de celelalte mobile, el este puţin adînc, de cca. 0,30 m. Scîndurile care formează pereţii laterali sînt dispuse vertical. Cele două uşi din faţă sînt prinse, asemeni celor de la dulapul-masă, prin balamale de lemn. În interior spaţiul este împărţit prin două-trei rafturi fixate în pereţii laterali în cuie de lemn.

Decorul compus din motive geometrice este dispus pe toată suprafaţa celor două uşi, pe picioarele din faţă şi uneori pe părţile laterale. Ornamentele executate pe cele două picioare sînt dispuse fie continuu sub formă de linii oblice sau încrucişate, fie sub formă de X separat de linii orizontale. Suprafaţa uşilor este împărţită în mai multe registre verticale sau orizontale, în cadrul cărora se desfăşoară ritmic motivele decorative. În 65,6% din piesele studiate, uşile dulapurilor sînt diferite ca ornament, deşi în linii generale ele se încadrează aceluiaşi stil. Deosebirea dintre decorul ambelor uşi nu strică de loc armonia ansamblului ornamental ci, dimpotrivă, îi dă valoarea unei compoziţii inspirate, de un farmec deosebit.

Alături de masa-dulap folosită în primul rînd pentru păstrarea vaselor şi alimentelor şi foarte puţin ca masă propriu-zisă, întîlnim în interiorul locuinţei din Oltenia masa rotundă cu trei picioare, înaltă de cca. 0,30 m. Din punct de vedere artistic, masa rotundă

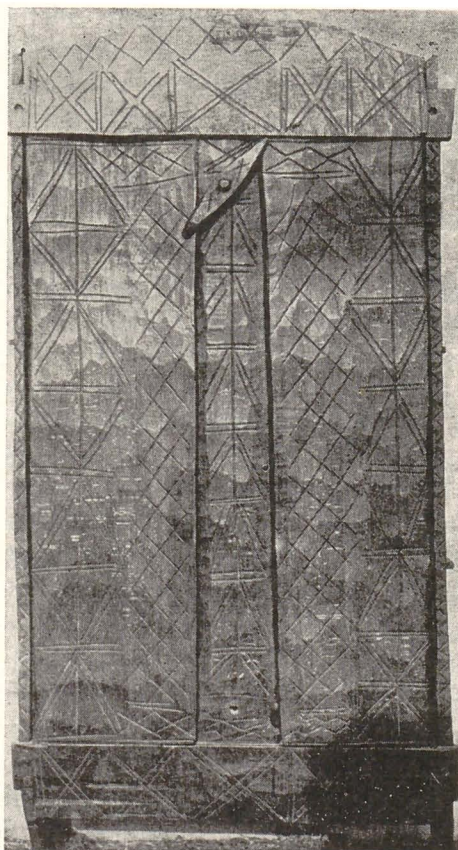
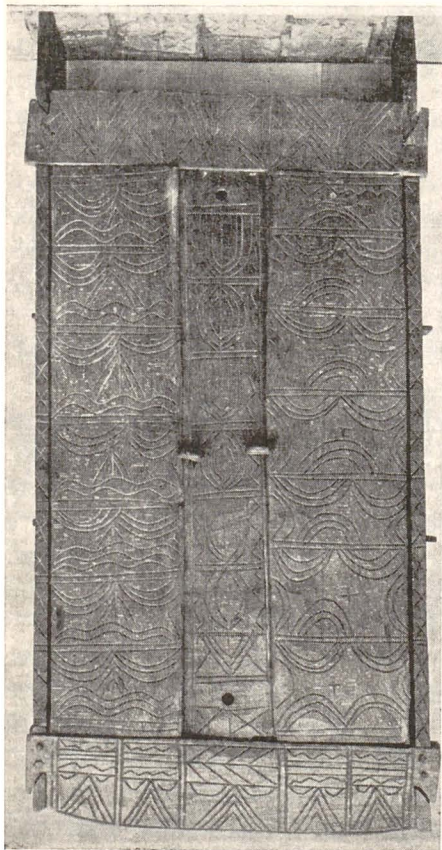
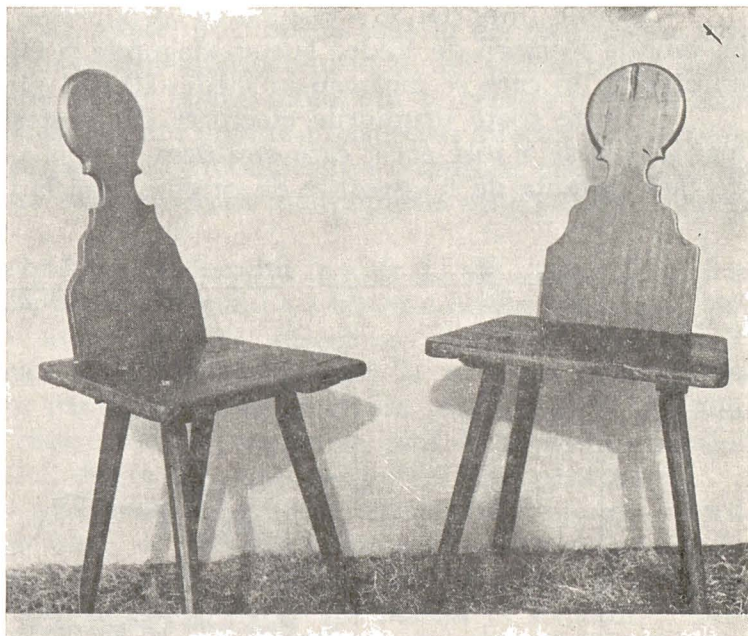


Fig. 4. — Dulap înalt din zona Gorj. Muzeul satului.

Fig. 5. — Dulap înalt din zona Gorj. Muzeul satului.

Fig. 6. — Scaune din zona Gorj. Muzeul satului.



nu prezintă un interes deosebit. Singurele elemente decorative apar în forma picioarelor.

În strînsă legătură cu tipul de masă, întîlnim în cadrul aceluiași interioare scaunul mic de formă rotundă sau dreptunghiulară. Scaunele rotunde sau «rudărești», cum se mai numesc, sînt singurele piese de mobilier din această categorie care prezintă și unele elemente de decor.

Fața scaunului, ușor scobită, confecționată dintr-un lemn masiv, are uneori în zona Vîlcea un decor format dintr-o rozetă care acoperă toată suprafața. Alteori, ornamentul este mai simplu, realizat printr-un joc de linii trasate cu compasul de jur împrejurul circumferinței.

Scaunele înalte cu spătar întîlnite în locuința țărănească din nordul Olteniei au fost lucrate foarte rar de meșteșugarii centrelor amintite. Prin formă și decor aceste scaune aparțin ținuturilor de dincolo de Carpați, cu care centrele respective au întreținut legături strînse prin intermediul tîrgurilor.

Scaunele înalte cu spătar confecționat din stîngii înguste de lemn, apărute în locuința țărănească la începutul secolului nostru, sînt mai ales de factură orășenească.

Desfacerea produselor. Toate categoriile de mobilier amintite se lucrau fie la comandă, fie pentru vînzare prin sate sau tîrguri. În cazul vînzării în satele apropiate, transportul se făcea «cu șaua», adică cu calul și cu spatele, punîndu-se două piese pe șa, în timp ce a treia era purtată pe spate.

Un rol important în desfacerea produselor — care explică și răspîndirea mobilierului la distanțe mari — au avut tîrgurile anuale și «drumurile în țară». La tîrgurile mari din Pietrani și Jibea, din 20 iulie și respectiv 8 august, participau aproape toți meșteșugarii din Vîlcea. Dar locul de întîlnire al rudarilor pentru desfacerea produselor și bilciul cel mai interesant sub acest aspect a fost la Polovraci în Gorj. Aici se adunau toți meșteșugarii din Gorj și o parte a celor din Vîlcea, mai ales cei din Romanii de Sus, deosebit de apreciați pentru gradul înalt de finisare a produselor. La tîrgul din Polovraci nu lipseau decît meșteșugarii din Mehedinți, care din cauza producției mai scăzute își desfăceau mobilierul fie la Baia de Aramă și Strehaia, fie chiar la Severin. Mulți «lădări» din Gorj frecventau cu regularitate și tîrgurile din Transilvania, în special cel de la Petroșeni, ceea ce explică în parte unele similitudini de ornament între mobilierul gorjenesc și cel de pe Valea Jiului.

Așa cum subliniam de la început, mobilierul executat în zona subcarpatică olteană se întîlnește pînă în satele de pe malul Dunării, fapt care nu poate fi explicat numai prin vînzările anuale din cadrul tîrgurilor.

O cale importantă a răspîndirii produselor în toată Oltenia și dincolo de granițele ei, pînă la Roșiorii de Vede, Turnu-Măgurele și Giurgiu, o constituiau drumurile efectuate cu căruța, în care se încărcau în medie 10–12 piese mari de mobilier și altele mai mici.

Dintre toate drumurile efectuate de meșteșugari pentru desfacerea produselor, cel mai însemnat a fost acela care străbătea cîmpia Olteniei. Parcurgînd pe diverse drumuri de țară distanța de la așezările de origine pînă la Craiova, majoritatea lădarilor făceau un

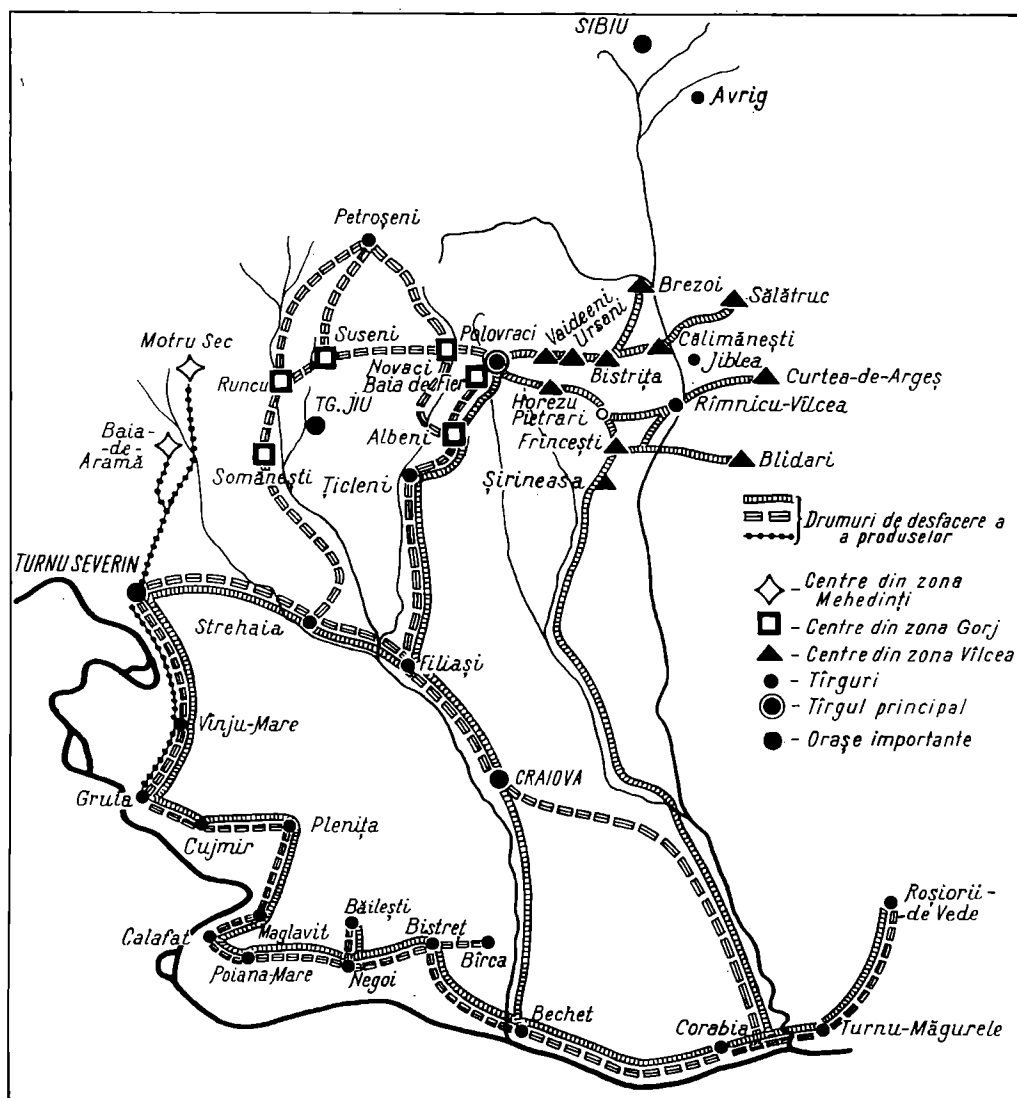


Fig. 7. — Centre de confecționare a mobilierului și drumuri de desfacere a produselor.

adevărat circuit al Olteniei prin Vinjul Mare, Gruia, Cujmir, Plenița, Băilești, Maglavit, Calafat, de unde continuau drumul prin satele de pe malul Dunării, Poiana Mare, Negoii, Bistrețul, Birca, Bechet, Corabia, pentru ca apoi să urce spre nord, fie pe valea Oltului către Vâlcea, fie prin Craiova către Gorj. Chiar și meșterii din zona Mehedinți ajungeau cu produsele lor pînă la Gruia.

Efectuarea unor asemenea drumuri, care durau uneori săptămîni, se explică prin cantitatea mare a pieselor de mobilier produse în cele 21 de centre și prin faptul că meșteșugarii își asigurau existența exclusiv din practicarea meseriei. În 85% din cazuri, produsele erau vîndute în schimbul cerealelor și numai 15% vindeau mobilierul pe bani. Adesea se foloseau și ambele metode.

Existența unor centre puternice de meșteșugari specializați în confecționarea mobilierului în Oltenia se reflectă pregnant în cadrul interiorului locuinței țărănești din această parte a țării. Prezența mobilierului foarte unitar în ansamblu, atât în ceea ce privește forma cât și stilul decorativ, creează de asemenea o mare unitate în aspectul interiorului locuinței. S-ar putea spune că în locuința țărănească de aici mobilierul a constituit timp de aproape două secole structura unitară peste care s-au suprapus diferențierile zonale foarte evidente mai ales în decorul țeșăturilor.

În prezent, meșteșugul confecționării mobilierului în cele 21 de centre specializate este în regres. În locuințele noi, organizarea interiorului s-a adaptat noilor condiții de viață. Mobilierul tradițional a fost înlocuit cu altul de factură orășenească. Prezența lacrei în cadrul ceremonialului de nuntă a devenit anacronică. Scăderea cererii de produse și dificultatea procurării materialului a avut ca rezultat părăsirea meșteșugului sau practicarea lui sporadică, numai la comandă. Din cele 21 de centre foarte productive până la începutul secolului al XX-lea, mai lucrează astăzi numai trei, dintre care unul singur în mod permanent.

Încercările de reînviere a celor mai puternice centre, inițiate de Uniunea artiștilor plastici prin crearea unor condiții favorabile de lucru și asigurarea desfacerii produselor, au dat rezultate bune. Amplificarea pe plan național ar putea duce în viitor la renașterea unor meșteșuguri tradiționale, ale căror produse se integrează perfect în structura interiorului locuinței moderne, la valorificarea unor forme și ornamente străvechi în creații noi.

PRELUCRAREA ARTISTICĂ A PIETREI ÎN SATUL SCHEIA DIN JUDEȚUL IAȘI

de ION CHELCEA

Primele cercetări efectuate în satul Scheia din județul Iași au avut loc în anul 1951. Deși sumare, aceste cercetări au relevat modul deosebit în care se lucrează piatra în acest sat, prilejuind totodată și executarea câtorva schițe. După o trecere de 15 ani, adică în anul 1966, am revăzut satul Scheia, unde între timp avuseseră loc o serie de schimbări. Ne-am propus, cu această ocazie, să consemnăm în scris observațiile noastre, cu atât mai mult cu cât în acest interval făcusem unele constatări, atât în Moldova cât și în afara ei¹. Stabilind unele comparații și cu alte sate specializate în prelucrarea pietrei din țara noastră, am ajuns la concluzii care înlesnesc o perspectivă mai cuprinzătoare, fie asupra meșteșugului ca atare, fie asupra măiestriei artistice pe care o implică o asemenea îndeletnicire.

Satul Scheia se află situat la jumătatea drumului dintre Iași și Vaslui, aciuat sub rama podișului înalt dinspre miazăzi, avînd la poalele sale o depresiune în formă de căldare, ca și satele vecine: Bîcu, Frînciugi, Drăgușeni și Tatomirești, toate cu aceeași dispoziție față de cadrul geografic înconjurător.

Această configurație geografică situează satul Scheia în categoria satelor de tip răs-firat, avînd la origine cîteva cătune care cu timpul s-au contopit între ele. În 1966, populația satului atinsese 3412 locuitori.

Principalele ocupații ale locuitorilor sînt agricultura și creșterea vitelor. Datorită însă faptului că regiunea este bogată în piatră — care se exploatează în cîteva puncte, ca: *Zupăita*, la 500 m de sat, sus pe deal, *Florești*, la 2 km spre nord de sat —, o parte din locuitori se ocupă și de prelucrarea pietrei. Piatra se află dispusă în blocuri mari, mergînd pînă la o grosime de 2 m și formînd o placă de *calcar oolitic*, cum o numesc geologii.

Piatra extrasă din punctul *Florești* este prin excelență folosită de populație pentru construcții și anume: case și grajduri, monumente de orice fel, inclusiv pietre funerare, colaci de fîntîni, stîlpi de porți etc. În ce privește consistența, piatra de *Florești*, de culoare roșietică-albicioasă, conține scoici mai multe și mai mari, și este mai tare decît piatra de la *Zupăita*, de culoare albă.

Din cele de mai sus rezultă că în satul Scheia avem două calități de piatră, iar cea de calitate superioară este extrasă de la *Florești*.

¹ De același autor: *Prelucrarea pietrei de Albești-Muscel în scopuri practice și artistice*, în *Anuarul Muzeului Satului*, 1967, p. 139—146, precum și *Stilpi de piatră la curți vechi*.

Pe urmele Iașului de odinioară, în *Magazin*, XII (1968), nr. 537 (20 ianuarie), p. 2.

Era de așteptat ca o parte din populația satului să adopte meseria de pietrar. Putem chiar presupune că meșteșugul prelucrării pietrei a trecut în Scheia prin două faze, prima în care piatra se prelucrează pentru uzul practic-gospodăresc, și a doua, în care apar și preocupări de ordin artistic. E probabil că începuturile primei faze trebuie căutate în orînduirea feudală. Dovadă temelia vechii biserici din piatră, datînd de pe timpul lui Vasile Lupu, unele cruci vechi din cimitirul aceleiași biserici, precum și conacul lui Alexandrescu, din apropiere, cu cerdac pe stîlpi de piatră înalți, monolitici, clădit — se pare — tot sub domnia lui Vasile Lupu.

O dată cu dezvoltarea forțelor de producție ce caracterizează sfîrșitul orînduirii feudale și începuturile celei capitaliste, cererea devine tot mai mare și meșterii pietrari din Scheia sînt din ce în ce mai solicitați. Ei se remarcă prin dibăcia lor, cu toate că la Iași, deci destul de aproape, își desfășoară activitatea meșteri italieni.

Acest factor constituie un impuls și o parte din localnici îmbrățișează noua meserie, încît la un moment dat se poate vorbi de un meșteșug al lucrului în piatră la Scheia. Între meșterii cei mai cunoscuți din zilele noastre pot fi amintiți: Dumitru Costea, Vasile T. Raveca și Vasile Gh. Raveca.

Lucrările executate aparțin celor mai variate genuri. Se fac lucrări pentru beciuri, poduri, temelii de case, colaci de fîntîni, treuci de adăpat vitele, monumente funerare (în special pentru cimitire evreiești). Meșterii se deplasează și în alte localități, de pildă la Bîrlad, Huși, Vaslui, Pungești (40 km depărtare), Negrești și chiar la Iași, atunci cînd este nevoie. Volumul de lucru este foarte mare; unul din meșterii din Scheia afirmă că a lucrat 300 de fîntîni.

Înainte vreme meșterii lucrau cu piatra lor, pe care o cărau tot ei și care li se plătea la bucată, fie în bani, fie în natură. Uneori însă, lucrau și cu piatra clientului. Azi se lucrează în contul zilelor de muncă.

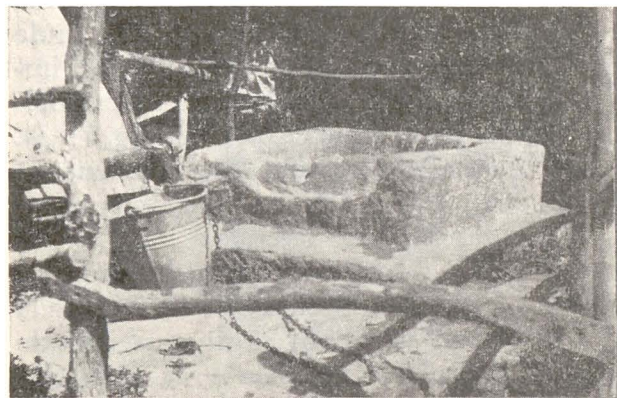
Cea mai intensă activitate au desfășurat-o pietrarii din Scheia începînd dinainte de primul război mondial, dar mai ales în perioada dintre cele două războaie. Numărul lor, care ajunsese atunci la 30—40 de meseriași, a descrescut apoi pentru a ajunge în zilele noastre la cinci-șase, nemaexistînd cerere.

Înainte de a trece la o descriere a tehnicii meșteșugului, amintim că pietrarii din Scheia au lucrat — între altele — la clădirile Universității și a Mitropoliei din Iași.

Pentru a da de gresie, adică de piatra bună de prelucrat, se sapă diferite straturi ale pămîntului: în primul rînd pămîntul de la suprafață (*humoi*), apoi nisipul cu *balastru*, care se îndepărtează cu lopata, nisipul roșu, galben și argila. Apar apoi mici plăcuțe de 20 cm grosime, și de-abia la o adîncime de 3—3,50 m apare piatra bună de lucru. Pentru a putea fi scoasă la suprafață se face mai întîi o *hrubă*, unde lucrătorii se pot mișca în voie cu uneltele lor.

Între alte unelte de care se servesc pietrarii, menționăm *tîrnăcopul*, cu care se sapă în adîncime, *lopata* cu care se scoate *balastrul*, *cazmaua*, cu care se taie blocul de piatră, *ciocanul mare de fier*, de bătut pene în plăcile de piatră, cîntărind pînă la 10 kg, *ciocanul mic* de îndreptat *cazmaua*, cînd se îngroașă la gură, *stanga* sau *ranga*, de săltat de la locul lor blocurile de piatră, *pene de fier* sau de *lemn*, care se aplică pentru a face *șanț* sau *produșcă* (mai de *lemn*) cu care se bat penele de lemn, corespunzător ciocanului de fier, cu care se bat penele de fier; *dălți* de diferite mărimi, 7—8, cu care se fasonază piatra intrată în lucru, la diferite niveluri de execuție, precum și *bucerzi*. Pentru un eventual adăpost e folosită *coliba* din piatră, acoperită cu pămînt.

După ce blocul de piatră e scos de la locul său, e tăiat pe măsură cu *cazmaua* și urcat în car sau în remorcă. Blocul de piatră poate avea diferite dimensiuni, de la doi la cinci metri lungime, și pînă la doi metri grosime, așa că este nevoie de patru sau cinci oameni ca să-l urce în car. Munca e grea și durează săptămîni de zile. Se lucrează cu deosebire vara, căci iarna piatra îngheață și nu poate fi cioplită, așa încît sezonul de lucru durează din mai pînă în noiembrie.



1

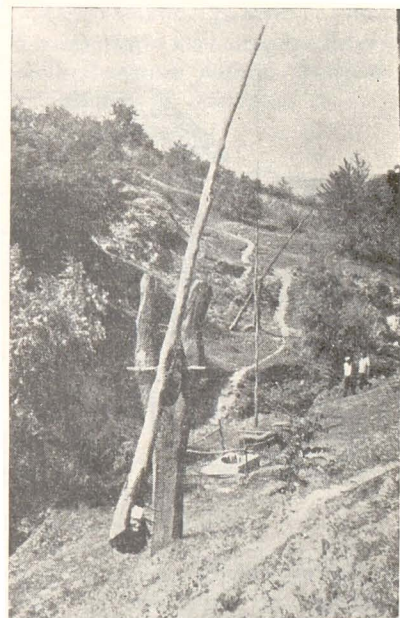


2

Fig. 1. — Colac de fântină, cu pereții etajați și drepecți. Foto I. Chelcea.

Fig. 2. — Colac de fântină cu guler răsfrînt la gură. Foto I. Chelcea.

Fig. 3. — Același tip de fântină (Zapodeni-Vaslui). Foto I. Chelcea.



3

Categoriile principale de lucrări executate de pietrarii din Scheia sînt: lucrări cu caracter practic-utilitar, ca temelii de case și anexe ale locuinței; lucrări în piatră la beciuri, la poduri; lucrări pentru căptușirea pereților fîntînii; colaci de piatră pentru fîntîni; stîlpi pentru porți; cruci pentru morminte etc.

Din acestea, vom studia în mod succint fîntînile și colacii de piatră de la fîntîni, stîlpii de la porți, precum și unele pietre funerare din vechiul cimitir al satului.

Fîntîni. Colaci de piatră la fîntîni. Se folosește *placa de gresie*, dispusă în segmente de dimensiuni variabile, numite uneori *lăzi*, și putînd avea 4—6 m lățime și 10 m lungime. Blocurile de piatră, odată descoperite, sînt scoase la suprafață cu ajutorul unui scripete numit *vîrtej*, sau se lucrează pe loc, în carieră (*baie*).

Pentru pereții fîntînii, *ghizdurile*, se poate folosi piatră necioplită sau cioplită, și sînt necesare aproximativ cinci care de piatră (a 40 de bucăți într-un car); prețul este mai mare pentru fîntînile cu pereții căptușiți cu piatră prelucrată.

Colacul fîntînii are rolul de a proteja apa de băut ce se scoate din fîntină, de aceea el se execută dintr-un bloc masiv și trebuie prelucrat cu multă precauție. Greutatea unui bloc variînd între 1000 și 2500 kg, transportul se face cu oarecare greutate, folosindu-se de obicei o sanie făcută din bucăți groase de lemn, numite *tălpoaie*, și trasă de 2—3 perechi de boi.

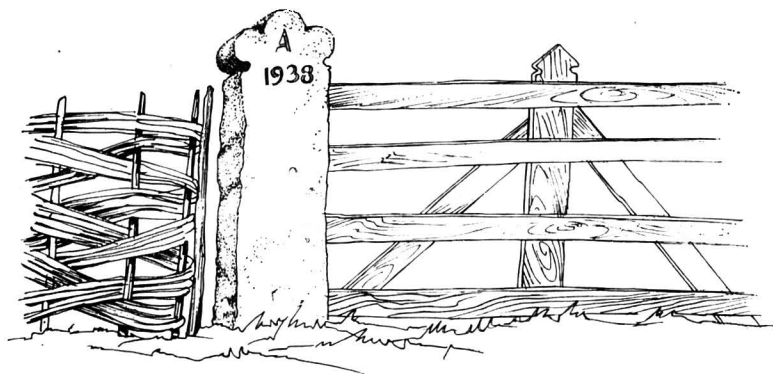


Fig. 4. — Stîlp de poartă din piatră, avînd partea de sus trilobată.

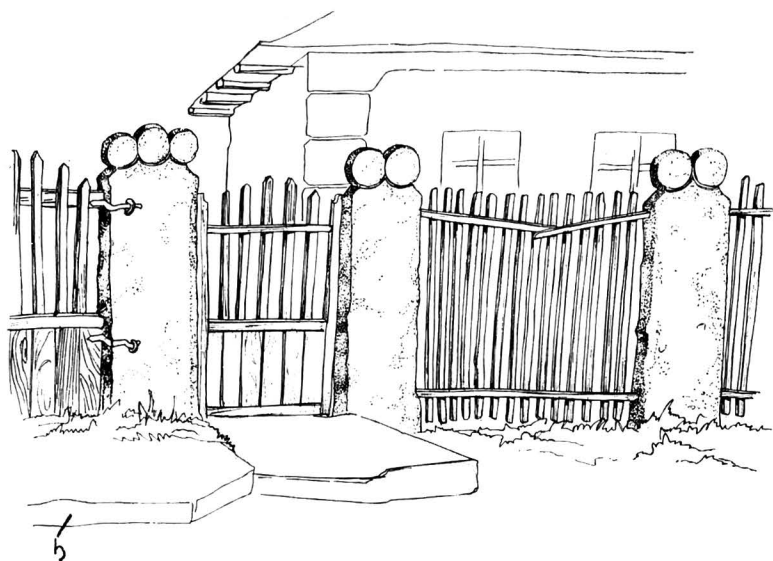


Fig. 5. — Stîlpi de poartă din piatră, prezentînd în partea superioară sfere dispuse cîte două sau cîte trei.

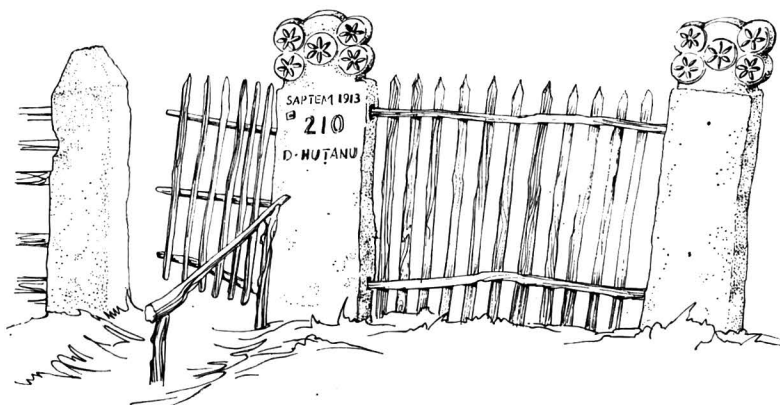


Fig. 6. — Stîlpi de poartă din piatră, prezentînd în partea superioară cîte cinci sfere sculptate cu motivul rozetei și purtînd numele gospodarului și o dată.

Blocul e prelucrat în formă de pătrat sau rotund (de unde denumirea de *colac*). De jur împrejurul fîntînii piatra e supraînălțată, formînd ca un guler (fig. 1 — 3). Adeseori colacul este prevăzut cu un șanț de scurgere, cu patru deschizături laterale.

Stîlpi de piatră la porți. La prezentarea stîlpilor de piatră de la porți va trebui să ținem seama de faptul că la Scheia — ca și în alte părți — înainte de prelucrarea pietrei s-a practicat prelucrarea lemnului. A existat deci o tradiție, precum și anumite modele, care au stat la baza dezvoltării acestui meșteșug.

Atît pentru stîlpii de lemn, cît și pentru cei de piatră, se pleacă de la forme simple, care se complică pe măsură ce îndemînarea meșterilor și experiența acumulată cresc. Categoria cea mai simplă a stîlpilor de piatră sau de lemn este cea care prezintă în partea de sus un rotund ce aduce vag cu o figură omenească și constituie partea cea mai importantă a stîlpului, cea la care meșterii își pot arăta priceperea și gustul. Motivele folosite sînt creștăturile și rozeta, cunoscute în arta noastră de secole, dacă nu de milenii, și luate de către pietrari de la modelele preexistente în lemn. Se poate urmări evoluția meșteșugului, pornind de la transpunerea modelelor de lemn în piatră, evoluție prudentă dar perseverentă, în care firul tradiției nu este nicio dată rupt. Înlocuirea stîlpilor de lemn cu stîlpi de piatră s-a făcut avîndu-se în vedere durabilitatea mult mai mare a acestui din urmă material și a corespuns nevoii de a crea forme ce se pot transmite și generațiilor viitoare. Probabil că acesta este motivul pentru care majoritatea stîlpilor poartă și data la care au fost executați. Comparînd felul de prelucrare a acestor stîlpi, și analizîndu-i din punct de vedere artistic, constatăm că sîntem în prezența unui progres vădit.

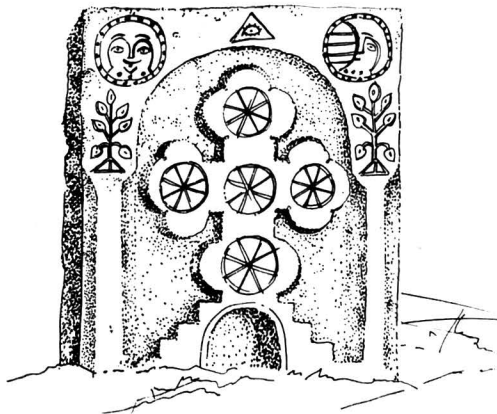


Fig. 7. — Monument funerar. Crucea este sculptată în centru; în jurul ei se remarcă ochiul, soarele și luna și pomul vieții.

Ornamentația stîlpilor se poate înscrie și în linia tradițională, prin integrarea într-un anumit stil la care s-a ajuns, dar și în forme noi, antro- și zoomorfe, sau, dînd frîu liber fanteziei, se ajunge la figuri ca acelea reprezentînd o filă de carte ce cuprinde toate datele personale ale gospodarului căruia îi aparține gospodăria, precum și situația de care se bucură în sat. Odată prelucrată partea de sus, restul se rezolvă prin simetrie și proporții.

O altă categorie de stîlpi este cea în care se păstrează forma monolitică, dar unde rotundul de sus se transformă într-un grup de trei arcuri (fig. 4) sau ia forma unor sfere — în număr de două-trei, sau chiar mai multe — ce au aspectul unor ochi magici (fig. 5). La rîndul lor, aceste sfere sînt uneori sculptate în motivul rozetei, apărînd ca un fel de ciclu astral ce poate fi pus în legătură cu adînci semnificații simbolice și păstrînd totodată unitatea cu stîlpii din prima categorie (fig. 6).

Observăm la acești stîlpi o tendință de a atrage atenția asupra gospodăriei pe care o străjuiesc. Această demonstrație a puterii sau a bunei stări a gospodarului respectiv explică și preferința pentru piatră, care durează cît « încă un rînd de oameni. . . », adică mai mult decît orice alt material folosit pînă atunci de către scheieni.

Pietre funerare. Unele din lucrările în piatră au izvorît din necesitatea de a satisface nevoi spirituale. Astfel sînt pietrele funerare, dintre care cele mai vechi datează din a doua jumătate a secolului al XVII-lea, iar cele mai recente de la începutul secolului al XX-lea. Prin rolul lor, pietrele funerare vor fi încărcate cu o semnificație bogată, prin motive simbolice consacrate de timp și de tradiție.

Blocului de piatră i se dă o formă nu de cruce, ci de cele mai multe ori dreptunghiulară, în care crucea se înscrie, alături de alte motive, ce pot fi simple

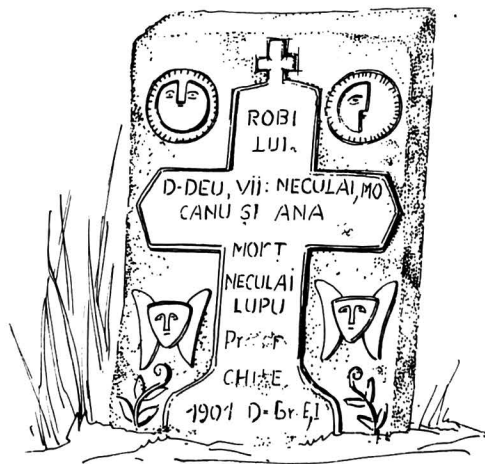


Fig. 8. — Monument funerar. Crucea prezintă o inscripție cu caractere slavone. Se pot desluși motive florale, precum și lancea și buretele.



Fig. 9. — Monument funerar. Sub crucea din centru, o inscripție cu caractere slavone; de o parte și de alta a crucii: ciocanul și buretele și doi serafimi.

Fig. 10. — Monument funerar. În centru crucea, purtînd o inscripție cu caractere latine, iar în cele patru colțuri: soarele și luna și doi serafimi.



elemente decorative sau pot avea un înțeles magic-religios. Din prima categorie cităm *rozeta* sau motive *florale* luate din arta populară (fig. 8). Între cele care reprezintă simboluri, amintim *pomul vieții* (fig. 7), care închide în sine, după cum se știe, o întreagă concepție asupra lumii, de esență precreștină, *pasărea sufletului*, *luna* și *soarele*, redată antropomorfic și puse în legătură cu prohodul, *ochiul*, avînd un dublu înțeles : real-cognitiv și magic-religios.

În fine, simbolurile de esență pur religioasă, în primul rînd crucea, apoi celelalte atribute ale răstignirii: *lancea*, *buretele* (fig. 8), *ciocanul* (fig. 9). Pe unele monumente sînt reprezentați *serafimi*, realizați după modelul sculpturii în lemn, sau *îngeri păzitori*, străjuind *piatra de o parte și de alta* (fig. 9–10).

În concluzie, putem afirma că arta meșterilor pietrari din Scheia e variată ca gen și răspunde atît unor necesități practic-utilitare, cît și unor cerințe de ordin artistic și religios, îmbogățind prin operele realizate patrimoniul nostru artistic popular.

O BISERICĂ CU TURLE ENDECAGONALE ÎN VÎLCEA

Turle cu numărul laturilor fără soț se întâlnesc rar în arhitectura noastră religioasă, ele fiind totodată mai greu de construit și — prin faptul că fiecare latură corespunde pe partea opusă a prisme cu un unghi — de o simetrie mai puțin evidentă decât turlele cu 4, 6, 8, 10 sau 12 laturi. O clădire interesantă din acest punct de vedere este biserica din Bărbuceni (comuna Zăvideni, județul Vâlcea), la care atât turla de peste naos cât și clopotnița de peste pronaos au câte 11 laturi. Faptul că și una și alta au aceeași structură exclude atribuirea cazului unei greșeli de construcție. De altfel, după cum a observat și N. Ghica-Budești, biserica are « proporții bune și nu lasă nimic de dorit din punctul de vedere constructiv »¹; în succinta sa descriere a monumentului însă, autorul nu menționează amănuntul ce face obiectul prezentei note.

Construcția, aceeași la turlă și la clopotniță, adică avînd o latură către răsărit și o muchie către apus, este destul de regulată, variațiile maxime ale lungimii laturilor fiind, pentru interiorul clopotniței (la turlă nu am putut ajunge), de 4 cm. Din cauza acestor mici variații — perimetrul celor cinci laturi dinspre nord întrecîndu-l pe acela al laturilor sud cu 3 cm — clopotnița, privită din față, acuză o ușoară deviere față de axul de simetrie al bisericii. În schimb, latura dinspre est este atît a turlei cît și a clopotniței este amplasată precis pe ax, ceea ce ne îndeamnă să presupunem că meșterul anonim din 1815 și-a construit endecagonul trasînd dintîi latura estică și apoi celelalte zece laturi prin tato-nare.

Interesant este și felul de reprezentare a turlelor pe modelul bisericii, pictat în cadrul tabloului cti-



Fig. 1. — Biserica din Bărbuceni. Vedere dinspre sud-vest.

toricesc deasupra ușii pronaosului. În genere, clădirea este redată realist, cu o singură mică inexactitate privind numărul fridelor ce decorează registrul superior al fațadelor. Reprezentarea turlelor

¹ N. GHICA-BUDEȘTI, *Evoluția arhitecturii în Muntenia și Oltenia*, IV, *Veacul al XVIII-lea*, în *Buletinul Comisiunii*

Monumentelor Istorice, 1936, p. 64.

ridica însă o problemă pentru zugrav care, potrivit procedurii vremii de a reda volumele prin desfășurarea în plan a fațadei văzute, iar nu prin proiectare, ar fi trebuit să arate la o turlă decagonală cinci laturi, iar la una dodecagonală șase laturi. Față de numărul fără soț al laturilor turelilor și de

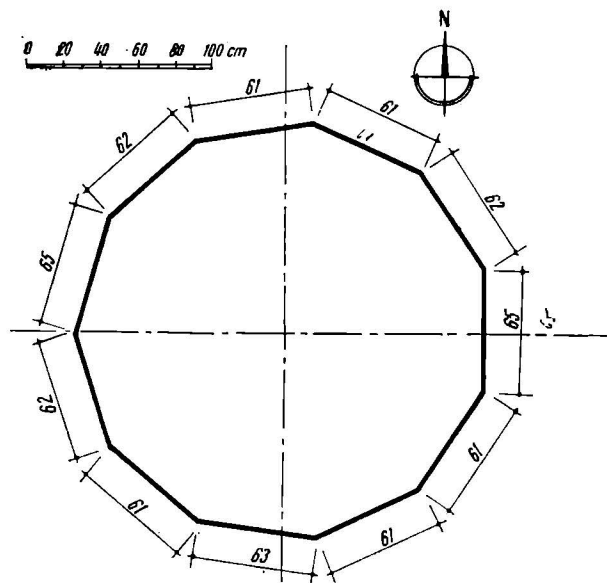


Fig. 2. — Biserica din Bărbuceni. Schema construcției clopotniței (dimensiuni interioare).

asimetria lor pe axa transversală, el a adoptat o soluție de compromis, înfățișând pentru clopotniță șase laturi (de fapt, șase ferestre), iar pentru turlă cinci laturi. Acest mod de reprezentare a turelilor, care credem că nu este rezultatul unei numărări greșite, dovedește că Matei zugravul,

autorul în 1832 al picturii migăloase și totodată de foarte bună calitate a bisericii, a sesizat particularitatea de construcție a turelilor, redând-o așa cum s-a priceput, convențional.

Ce-l va fi determinat însă pe zidarul bisericii din Bărbuceni să aleagă pentru turelele sale o vari-

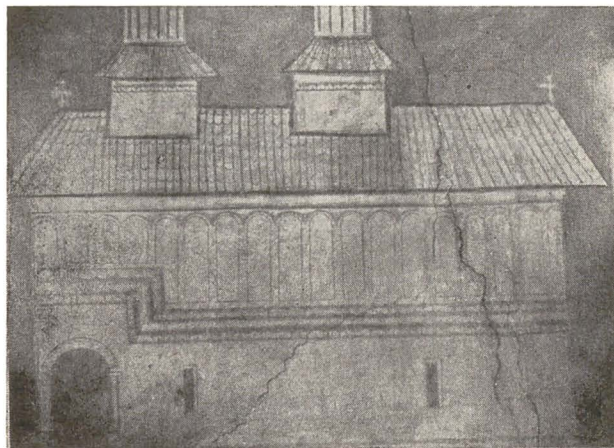


Fig. 3. — Biserica din Bărbuceni. Chipul bisericii de pe tabloul ctitoricesc.

antă neobișnuită, de o execuție complicată și lipsită de orice folos aparent de ordin constructiv sau estetic? Motivul, după părerea noastră, nu poate fi decât unul: plăcerea de a-și afirma măiestria prin rezolvări noi, uneori dificile, și rivna de a se întrece pe sine însuși pe care le cunoaște orice meșter ce-și iubește meseria și cărora le stau mărturie nenumăratele monumente din trecutul arhitecturii noastre.

RADU CREȚEANU

ARTUR VERONA. CONTRIBUȚII DOCUMENTARE

Împlinirea, la 25 august 1968, a 100 de ani de la nașterea pictorului Artur Verona prilejuiește orientarea cercetătorilor și a biografilor spre noi surse de informare, care să completeze portretul moral al artistului¹.

La Arhivele statului din București² se află o scrisoare adresată în 1923 Ministerului cultelor și artelor, prin care Artur Verona, membru în Comisia de evaluare și achiziționare a pieselor de artă, solicită eliberarea din această funcție. El justifică inițial această cerere din considerente personale, dar în rîndurile următoare își manifestă poziția față de o serie de probleme care erau la ordinea zilei. Desprindem astfel:

— concepția despre artă și despre rolul acestei comisii în stimularea artiștilor pentru a crea lucrări reprezentative,

— intransigența de care dă dovadă cerînd să fie achiziționate numai piesele valoroase, iar pentru ajutorarea artiștilor plastici propunînd să existe un fond aparte;

— dezacordul față de o serie de achiziții care nu vor putea fi prezentate în colecțiile statului;

— aprecierea făcută la adresa creatorilor populari și îndemnul ca acest valoros tezaur să fie popularizat, valorificat.

Reproducem mai jos integral textul scrisorii.

VIRGIL TEODORESCU

¹ Monografia Verona de ION ZURESCU (în colecția «Maeștrii artei românești»), E.S.P.L.A., București, 1957, 65 p.

² Arh. st. Buc., Arhiva istorică centrală, fond Ministerul artelor dosar nr. 853/1923, f. 39 și 75.

< rezoluție >

15 iun. 1923

Se va convoca comisiunea pentru o zi apropiată.

Voi fi încunoștințat de ziua fixată.

DOMNULE MINISTRU,

Am onoarea a vă ruga să bine voiți a-mi primi demisia din Comisiunea p. < entru > cumpărarea lucrărilor de Artă în care ați bine voit a mă numi la începutul acestui an. Mulțumindu-vă pentru Cînstea ce mi-ați arătat, vă rog a mă crede că sînt nevoit să încetez această activitate din cauza ocupațiunilor și intereselor mele. Pe lîngă acest motiv principal mai adaug și unul care mă face să consider timpul întrebuințat cu lucrările acestei Comisiuni ca pierdut, deoarece mulțimea cererilor sînt rezolvate în mod favorabil pentru petiționari din cauza nevoilor materiale ale solicitanților, astfel că din circa 400.000 lei cheltuiți de onor. Minister nu s-a cumpărat aproape nici o lucrare demnă de a figura în Muzeul Statului, scop pentru care a luat ființă această Comisiune. Părerea mea este că toate aceste cereri de ajutorare trebuiesc satisfăcute dintr-un anumit fond și nici de cum de a li se distinge lucrările, cumpărîndu-se artiștilor opere pentru Muzeul Statului, care trebuie să îndeplinească un rol cultural și nici decum să formeze un azil pentru lucrări mediocre.

La obiecțiunea ce mi se face mereu că acestea sînt lucrările ce le avem, neavînd capo d'opere, răspund că tocmai astfel să întărește răul încurajînd incapacitatea, lenevia și mai cu seamă specula făcută cu lucrări anume executate pentru expozițiile anuale cu care s-au obișnuit majoritatea artiștilor, nevoiți a cîștiga traiul și care sînt convinși că lucrările pentru care se cere mare încordare și

multe sacrificii nu pot găsi cumpărători în această țară.

Mai răspund că poporul român, îndeosebi acela de la țară, este eminamente dotat pentru artele plastice, mai mult decît alte popoare, însă toate guvernele care s-au perindat n-au înțeles imensul serviciu ce l-ar fi făcut neamului dacă încă demult s-ar fi încurajat în mod serios o mișcare de Artă, mai ales începutul unei Arte Naționale; spun națională pentru că într-adevăr Arta în deosebire de Știință, care este internațională, este legată de pămînt, rasă, obiceiuri etc. și firea acestei Arte (nu vorbesc de mijloace tehnice sau tema subiectului) trebuiesc să fie în strînsă legătură cu acestea.

Așa fiind și repetîndu-se faptul ca și în trecut, să se achiziționeze pentru Colecțiile Statului lucrări *ce nu corespund vederilor mele* sînt sigur că nu pot fi de nici un folos, stingherind activitatea colegilor mei din comisie, rugîndu-vă să bine voiți a-mi primi demisia.

Primiți vă rog Domnule Ministru asigurarea înaltei mele considerațiuni.

București, 7 iunie 1923

Artur Verona.

Domniei Sale

Domnului Ministru al Cultelor și Artelor

31646

5 adrese urgent

A. Verona
D. Paciurea
Theodorescu-Sion
C. Ressu
I. Steriade

Conform rezoluției D-lui Ministru avem onoare a vă ruga să binevoiți a lua parte la Ședința Comisiei artistice care va avea loc marți 29 iunie 1923 ora 5 1/2 p.m. în Minister.

FLOREA BOBU FLORESCU — TEREZA MOZES

Arta populară din regiunea Crișana. Centrele de ceramică din regiunea Crișana,

Oradea, 1967, 360 p., 166 fig. + 21 pl. color.

Cartea reprezintă rezultatul colaborării Casei creației populare a regiunii Crișana cu secția de artă populară a Institutului de istoria artei al Academiei Republicii Socialiste România și cu secția de artă populară și etnografie a muzeului din Oradea, făcând parte dintr-o serie de lucrări cu caracter monografic care vor apărea treptat, în următorii ani. Deși se urmărește o prezentare mai mult descriptivă a centrelor de ceramică din această zonă, cu redarea notelor specifice fiecăruia, primul capitol îl formează o succintă incursiune în domeniul arheologiei. Urmărirea fenomenului de-a lungul secolelor facilitează astfel înțelegerea stadiului actual de dezvoltare a ceramicii, cât și sesizarea factorului artistic, manifest în multitudinea de forme și tipuri, în ornamentație și cromatică. Sînt prezentate astfel pe scurt, pe baza descoperirilor arheologice, instalațiile de ars ceramică cu localizarea lor și se descriu tehnicile de lucru speciale pentru obținerea ceramicii negre cît și a celei smălțuite.

Motive de ornamentare vechi, unele de tradiție milenară, s-au continuat de-a lungul timpului, menținându-se pînă în zilele noastre în aceeași formă sau ușor modificate, împletindu-se însă cu altele noi și formînd astfel un tot unitar sub raportul motivisticii și armoniei cromatice.

O dovadă a celor enunțate mai sus o constituie ceramica regiunii Crișana, o ceramică cu ornamentație simplă, de veche tradiție, cu forme zvelte, în armonii cromatice bazate pe roșu sau alb-negru. Astfel, autorii descriu întregul proces de fabricare a ceramicii, expunere pe care o ilustrează prin numeroase fotografii; sînt apoi clasificate tipurile de vase după profil și întrebuințare, urmărindu-se și înrudirile tipologice în producția altor zone.

Decorația acestora se bazează pe două categorii de elemente: geometrice, sistem preponderent, de tradiție și, mult mai nou și mai rar, vegetale. Linii paralele drepte, ondulate, în arcadă sau zig-zag sau asocierea de linii și puncte constituie elemente de bază din care se alcătuieste o ornamentare bogată, completată și de dispunerea variată a petelor de culoare.

Sistemul de prezentare a ceramicii din fiecare centru este comun, descriindu-se astfel întii așezarea geografică și specificul local, instalații și unelte, materia primă și prelucrarea ei, tehnica de lucru și categoriile de vase. În această ordine se face o prezentare sistematică a producției centrelor din Țara Bihariei, din Tîrnăvița, care are o ceramică decorată într-un sistem de arcade dispuse în jurul unui punct central, sau din Hălmăgel, cu o ornamentație florală deosebită. În ornamentația unor vase de Ineu au pătruns de asemenea motive florale stilizate, dintre care unele sînt asemănătoare cu cele ale producției de fabrică, din porțelan.

Ilustrația (49 de fotografii alb-negru) urmărește fază cu fază întregul proces de fabricare a ceramicii și prezintă în planșe unelte și diverse tipuri de vase. Un alt număr de planșe (21) reflectă bogăția elementelor decorative, constituind astfel o contribuție prețioasă la cunoașterea ornamenticii în arta noastră populară.

Este de remarcat faptul că studiul ceramicii din Crișana este făcut comparativ, căutîndu-se asemănări, acolo unde este cazul, în producția zonelor învecinate. Se remarcă de asemenea grija autorilor pentru o tratare cît mai bogată și mai completă a subiectului. În ilustrații apar astfel și forme de vase mai rare sau mai aparte, cum ar fi de pildă ploștile de Hălmăgel, o scrumieră din același centru, jucăriile pentru copii sau adăpătoarele pentru albine din vadul Crișului sau Șimleu și altele.

Deși autorii specifică în prefață că vor face o expunere descriptivă nu și istorică, ar fi fost util, credem, să se accentueze elementele noi care apar în ceramică (forme de vase, motive ornamentale), impuse de condițiile vieții moderne sau apărute

sub influența producției de fabrică, ceea ce ar fi lărgit sfera de investigație și de tratare.

Lucrarea are însă meritul de a fi un studiu monografic cuprinzător, interesant și prețios, atît prin

subiect în sine cît și prin modul sistematic și organizat de tratare a materialului.

MARINA MARINESCU

PAUL PETRESCU, ELENA SECOȘAN,

Arta populară—îndreptar metodic,
București, 1966, 206 p., 161 fig.

Merită să constituie un ajutor în activitatea celor care-și desfășoară munca în cadrul mișcării culturale de masă, lucrarea reprezintă un prețios îndreptar în cunoașterea și îndrumarea mișcării artistice de amatori, expunerea problemelor teoretice fiind susținută cu un bogat material documentar și utile indicații metodice.

În capitolul introductiv, se delimitează și se definește termenul de artă populară. Autorii consideră ca trăsătură fundamentală a artei populare faptul că masele populare și-au exprimat prin ea bucuria de a trăi, optimismul, setea de frumos. Este făcută o caracterizare general-teoretică a etapelor istorice de dezvoltare a artei populare, care corespund formațiunilor social-economice, din care reiese sensul evoluției artei populare.

Persistența a numeroase elemente de artă populară se reflectă în bogata tradiție, care pleacă de la fondul traco-dacic, dezvoltat și îmbogățit continuu cu influențe diferite de-a lungul timpului.

Trăsătura principală care caracterizează arta populară românească este unitatea ei profundă, îmbinată cu varietatea de forme regionale. Autorii relevă legătura, caracteristicile comune ale artei populare și artei decorative și aplicate, precum și notele care le deosebesc.

Prin prezentarea expozițiilor republicane de artă populară, sînt date unele sugestii în privința activității Caselor de creație populară, necesitatea continuării tradițiilor de artă populară și a unei munci de depistare și afirmare a elementului nou.

Delimitînd raportul dintre arta populară și epoca istorică actuală, autorii constată dispariția unor elemente și apariția altora, determinate de schimbările survenite în cadrul societății noastre contemporane, ceea ce duce la concluzia unei transformări neîncetate a artei populare.

Se dau sugestii în legătură cu procesul de intervenție necesar în dezvoltarea artei populare: cunoașterea profundă a artei populare din regiunea respectivă; organizarea unor forme economice rentabile. Arta populară trebuie să contribuie în mod eficient la educația estetică a maselor. Îndrumarea artei populare are nevoie de cadre bine pregătite, care, pe lîngă faptul că trebuie să cunoască problematica artei populare, trebuie să dețină și o cultură generală multilaterală.

În capitolul următor, autorii prezintă problema artei populare tradiționale ca sursă de inspirație pentru creația nouă, făcînd, alături de conside-

rații de ordin istoric, o clasificare a genurilor de artă populară, a tipurilor principale, indicînd locul de producere, călăuzind pe cei ce îndrumă creația populară. Ocupîndu-se apoi de costumele populare românești, sînt prezentate elementele care îi determină unitatea. Autorii pledează pentru cultivarea și valorificarea costumului original din zona respectivă, îndrumare adresată în special celor care selecționează costumele pentru echipele de cîntece și dansuri.

În privința țesăturilor de împodobit interiorul, autorii remarcă aspectul lor utilitar îmbinat cu cel artistic, le clasifică după natura materialului și după motivele ornamentale, analizează decorul geometric în evoluția, răspîndirea și realizarea sa. Clasificîndu-le după formă și după sistemul ornamental, autorii supun țesăturile din diferite zone ale țării comparației cu cele din țările vecine, relevînd totodată asemănările și deosebirile dintre aceeași formă de țesătură din diferite regiuni ale țării și indicînd centrele mai importante de producere a lor. Sînt scoase în relief notele dominante care dau caracterul unitar al țesăturilor.

Mai departe, sînt arătate cauzele diversității lucrărilor în lemn din diferite regiuni ale țării, tehnicile de lucru, ornamentația obiectelor artistice din lemn, făcîndu-se și o clasificare a obiectelor din lemn după funcția pe care o îndeplinesc.

După considerații de ordin general privind ceramica, urmează un scurt istoric al ceramicii românești. Clasificarea ceramicii se face potrivit pasteii sau tehnicii de ornamentare. Sînt enumerate cele mai întrebunțate culori în ceramica românească.

Trecînd la obiectele din metal, sticlă, os, sînt amintite regiunile în care se produc exemplarele cele mai caracteristice. În cadrul picturii populare, autorii disting pictura pe lemn și pe sticlă, pictura mobilierului și vechi tehnici de lucru, cum ar fi xilogravura populară și încondeierea ouălor.

Un capitol interesant și instructiv se referă la elementele noi apărute în creația populară contemporană. În cadrul evoluției artei populare în zilele noastre, autorii remarcă numeroase transformări: unele funcționale, determinate de schimbările survenite în viața poporului nostru; altele referitoare la materiile prime folosite; schimbarea tehnicii de lucru; prezența tot mai frecventă a decorului floral.

Obiectele aparținînd diferitelor genuri ale artei noastre populare, prezentate la expozițiile bienale de artă populară, au inspirat analiza celor mai valoroase dintre acestea și sublinierea noilor elemente apărute și încadrate în tradiție.

O parte distinctă a lucrării este consacrată unor sugestii pentru Casele de creație populară, referitoare la orientarea și activitatea de cunoaștere și valorificare a creației populare. În procesul pre-

lucrării moștenirii artistice, trebuie să fie cunoscut tezaurul local al creației populare și specificul regional, să fie înțeleasă în mod just problema noului. Un rol pozitiv îl are înființarea de cercuri de artă populară și cultivarea asiduă a dragostei pentru arta noastră populară, care are un rol important în educația estetică și patriotică a cetățenilor patriei noastre.

Analiza repertoriului creației populare pe regiuni și pe genuri prilejuiește prezentarea celor mai deosebite realizări de artă populară, cu scopul de a facilita munca activiștilor culturali, prin relevarea celor mai reprezentative centre și zone etnografice.

Sint remarcabile recomandările metodice pentru munca de cercetare și cunoaștere a creației artistice populare: stabilirea unei bibliografii cât mai complete cu privire la creația populară și cunoașterea materialului de artă populară din regiunea respectivă, aflat în colecțiile muzeelor; cercetarea directă, pe teren, a creației artistice populare. De un real ajutor este și modelul unor fișe de tipul formularului: fișă de obiect, fișă de creator popular, fișă de fotografie. O importanță deosebită o are fototeca și biblioteca și autorii subliniază necesitatea lor, modul lor de organizare internă, dând și o listă de cărți indispensabile pregătirii activiștilor culturali. În privința colecțiilor de obiecte, se dă indicația ca fiecare obiect să aibă o fișă documentară, ar fișele să fie înregistrate într-un registru-inventar.

Indicații prețioase prilejuiește și analiza modului de organizare a expozițiilor de artă populară. Se impune cu necesitate studierea modului de expunere a obiectelor, cantitatea lor, preponderența.

Referindu-se la munca organizatorică pe care trebuie să o depună Casele de creație populară, este expus raportul Casei regionale a creației populare Brașov, raport care vorbește de munca depusă

pentru pregătirea expoziției bienale, făcându-se aprecieri asupra acesteia, asupra participării diferitelor zone etnografice, succeselor și lipsurilor lor, domeniilor în care este nevoie de perseverență, de mai multă investigație și încurajare.

Un merit incontestabil al lucrării este acela că a scos în evidență procesul adânc de transformare a artei populare în zilele noastre, specificându-se tendințele care se manifestă în acest proces: în domeniului portului — transformarea lui din îmbrăcăminte purtată în orice împrejurare în costum de sărbătoare; apariția decorului floral, alături de menținerea tradiționalului decor românesc în motive geometrice sau intens stilizate; transformarea artei populare într-un fenomen artistic organizat. A fost prezentată în mod just problema moștenirii artistice, a elementelor care necesită a fi încurajate și integrate în ansamblul creației populare noi. Autorii au privit în mod dialectic problema unității formelor de artă populară, care nu exclude diversitatea regională sau zonală.

Prin specificul destinației sale, lucrarea a făcut necesară expunerea problemelor în mod metodic, bine punctat. Stilul concis și sugestiv îi mărește valoarea. Ilustrația este bogată și bine aleasă, deși, poate, ar fi fost mai potrivită o ilustrație în culori, cu atât mai mult cu cât hîrtia este de cea mai bună calitate.

Concluzia lucrării este mobilizatoare, prin reliefaarea posibilităților valorificării artei populare, dezvoltării ei vii în zilele noastre, rolului artei populare ca forță activă în educația estetică și patriotică a omului contemporan, care tinde să-și înfrumusețeze viața în noua societate pe care o construiește. Lucrarea are meritul de a îndruma cititorul spre cunoașterea aprofundată a artei populare românești.

MARIA CIOARĂ

MARCELA FOCȘA

Muzeul de artă populară al Republicii Socialiste România,

București, 1967, 25 p., 78 il.

Inițiativa de a prezenta publicului larg unul din cele mai mari muzee din țară este bine venită. Autoarea ne introduce în tezaurul artei populare românești, prezentându-ne colecțiile Muzeului de artă populară pe genuri și tipuri artistice: ceramica populară; obiecte lucrate în lemn; obiecte din metal; obiecte din os și corn; țesături; portul; colecția de icoane pe sticlă; colecția de ouă încondeiate; secția de artizanat și secția de artă populară și artizanat din țări străine. Scurta prezentare a colecțiilor scoate în evidență preocuparea colectivului acestui muzeu de a jalona, după principii științifice, evoluția diferitelor genuri ale artei populare, urmărită în diversitatea tipurilor și variantelor din centrele și zonele etnografice ale țării noastre. Existența unei secții de artizanat și a

unei secții de artă populară și artizanat din țări străine formează punctul de legătură prin care se poate sesiza noul în arta noastră populară, iar pe de altă parte, sugerează influențele și legăturile dintre arta populară românească și arta populară din alte țări, precum și originalitatea creației artistice românești.

Autoarea relevă bogata activitate a muzeului, ilustrată prin campaniile de cercetări și achiziții pe teren, prin organizarea expozițiilor din afara muzeului, precum și a celor cu teme speciale din cadrul lui, prin organizarea de cicluri de conferințe.

Ar fi fost necesară, poate, o prezentare mai largă a istoricului muzeului.

Trecerea în revistă a bogatelor valori ale creației populare evidențiază unitatea formelor de artă populară românească, unitate care nu exclude însă diversitatea regională sau zonală.

Existența în cadrul muzeului a unei biblioteci de specialitate și a unei fototeci permite o aprofundare a documentării.

Succinta prezentare a muzeului făcută de autoare, este întregită de un bogat și variat material ilustrativ, reprezentativ pentru colecțiile muzeului, ceea

ce conferă cărții caracterul de album. Pe o hîrtie de bună calitate sînt imprimate imagini alb-negru și color. Ilustrațiile în culori scot în relief variația cromatică a obiectelor, diversitatea motivelor ornamentale.

Prin specificul destinației sale, lucrarea este o

invitație discretă și plăcută de a vizita muzeul de artă populată, în care s-au depus și se depun eforturi serioase de a aduna la un loc prețioasele valori ale creației noastre populare.

MARIA CIOARĂ

PAUL PETRESCU, CORNEL IRIMIE

Meșteșuguri artistice în România,
București, 1967, 20 p., 69 fig.

Albumul reprezintă o introducere succintă în domeniul meșteșugurilor artistice din România, autorii urmărind modalitatea valorificării tradițiilor populare meșteșugărești în producția contemporană a artizanatului. Creșterea rolului meșteșugurilor artistice în etapa actuală a impus necesitatea legării artei de viața zilnică a omului contemporan, în condițiile introducerii unei tehnici înaintate.

În capitolul introductiv, autorii relevă legăturile, caracteristicile comune ale artei populare, meșteșugurilor artistice și artei decorative și aplicate: îmbinarea frumosului cu utilul; posibilitatea integrării în ansambluri, și notele care le deosebesc, legate de însușirile diferite ale acestor ramuri.

Prezentarea bogatului fond din care își trag seva meșteșugurile artistice din România permite autorilor să precizeze modul de valorificare a patrimoniului de artă populară și a tradițiilor meșteșugărești: crearea unei mișcări artistice largi, cercetări științifice, îmbogățirea colecțiilor muzeelor, concursuri și expoziții, popularizarea prin publicații. Producția centrelor specializate și organizate pe baze cooperatiste contopește vechile tradiții populare meșteșugărești cu cerințele noi ale societății moderne.

VICTOR N. LAZAREV

Old Russian Murals and Mosaics from the XIth to the XVIth century,

London, Phaidon, 1966, in 4°, 290 p., 265 il. în text (9 în culori).

Lucrarea savantului sovietic istoric al artei bizantine, acad. Victor Lazarev, apărută în 1966 în Editura Phaidon în limba engleză, se impune nu numai prin prestigiosul nume al autorului și implicit seriozitatea textului, ci și prin calitățile grafice excepționale — condiție esențială pentru prezentarea oricărui patrimoniu artistic. Cele 265 de ilustrații în cuprinsul textului mijlocesc cunoașterea operelor celor mai de seamă în domeniul

Diversitatea meșteșugurilor artistice rezultă din necesitatea valorificării diverselor resurse naturale, existente în spațiul carpato-dunărean.

În capitolul următor, sînt prezentate categoriile de produse artistice, subliniindu-se trăsătura lor principală, caracteristică, de contopire a utilului cu frumosul, principiu preluat de producția artizanală. Autorii au urmărit pe categorii de produse artistice procesul de valorificare a unui viguros fond prelucrat conform cerințelor artistice ale contemporaneității.

Ilustrația în alb-negru și color ne călăuzește abil — prin redarea celor mai caracteristice obiecte realizate de meșterii artizani din România — în domeniul producției artistice meșteșugărești din zilele noastre. Se pot urmări, așa cum remarcă autorii, sensibile transformări, vizînd o corespondență deplină între formă și funcție.

Se desprinde cu ușurință armonia liniilor și volumelor redade concis și sintetic, eleganța formelor, varietatea și sensibilitatea cromaticii, întrebuințarea largă a tehnicii stilizării, prospețimea decorului. Admirabilele realizări ale meșterilor artizani români lasă impresia contopirii artistului cu obiectul creat, conferindu-i o nobilă strălucire.

Albumul reprezintă o încercare reușită de a prezenta imaginația creatoare a artiștilor artizani români, moștenitori sensibili ai unui îndelungat proces de elaborare artistică.

MARIA CIOARĂ

mozaicului și frescei ruse de tradiție bizantină, începînd din secolul al XI-lea pînă în secolul al XVI-lea. Concepută în așa fel încît să intereseze un public larg amator de artă, dar nefamiliarizat cu problemele speciale ale artei monumentale ruse medievale, cartea se bucură de acea rară calitate pe care numai un mare specialist o poate imprima unei lucrări, anume rigoarea științifică impecabilă îmbrăcată într-o formă de o simplitate clasică.

Economia lucrării se prezintă astfel: după o scurtă *Prefață* (p. 7—8) urmează o *Introducere* cu subtitlul *Artiștii și metodele lor de lucru* (p. 11—29), cuprinzînd informații substanțiale furnizate de izvoarele scrise (cronicile ruse) privind meșterii pictori, modul lor de lucru și organizare, termeni specifici de meșteșug în vechea rusă etc. La aceasta se adaugă concluziile specialiștilor ruși în pri-

vința tehnicii propriu-zise folosite la mozaicurile și frescele vechi ruse, comparații cu tehnicile contemporane din apusul Europei, precum și unele date arheologice.

Cele patru capitole care alcătuiesc miezul lucrării urmăresc evoluția picturii medievale ruse în etapele succesive ale dezvoltării formațiilor feudale din secolul al X-lea pînă în secolul al XVI-lea: I, Rusia Kieviană (p. 31—77); II, Statul rus din Vladimir-Suzdal (p. 79—92); III, Novgorod și Pskov (p. 93—177) și IV, Statul moscovit sub mării cneji (p. 179—212). Fiecare capitol e conceput cu o sintetică introducere istorică, suport și cadru pentru analiza fenomenului suprastructural a cărui constituire și dezvoltare e conturată nuanțat.

Notele sînt așezate la sfîrșitul textului (p. 213—221) și așa cum specifică autorul în *Prefață*, pentru a evita anumite repetări bibliografice, în note s-au făcut trimiteri numai la acele lucrări care se referă la picturi discutate în text dar nereproduse. Literatura privitoare la operele reproduse în carte este citată la sfîrșit (*Bibliografie*, p. 271—277) și grupată în lucrări cu caracter general și lucrări speciale pentru fiecare monument în parte. Între aceste două diviziuni bibliografice se inserează un capitol anexă intitulat: *Note asupra vechilor fresce și mozaicuri ruse* (p. 225—269), care nu este altceva decît un fel de catalog «*raisonné*» al tuturor operelor reproduse în textul propriu-zis și în aceste note, cu referiri speciale la aceea bibliografie care elucidează anumite probleme de amănunt sau controversate ale diferitelor monumente. În sfîrșit, lucrarea se încheie cu un scurt *Glosar* (p. 279) de termeni de artă; un *Index iconografic* (p. 280—282) și un *Index general* (p. 283—290); iar pe ultima pagină figurează o hartă cu principalele centre culturale ale vechii Rusii.

Operă de sinteză, cartea lui V. Lazarev nu este rezultatul unei simple coordonări de date furnizate de o amplă bibliografie a subiectului. Lucrări monografice mai vechi consacrate de V. Lazarev aproape fiecărui monument important sau școlilor de pictură din vechea Rusie, la care se adaugă monumentală lucrare *Istoria picturii bizantine*, constituie fondul substanțial de la care pornește actuala sinteză. La capătul lecturii imaginea asupra picturii medievale ruse apare nu numai amplă, dar și sistematică. Ni se pare evidentă în gîndirea autorului urmărirea fenomenului artistic în procesul său de constituire de la o fază de import-asimilare (Sfînta Sofia — Kiev, Biserica Arhanghelul Mihail — Kiev etc.), la o etapă de creație autentică locală. În măsura în care sînt analizate și subliniate trăsăturile originale ale acestor «școli» locale ruse, între care se pot stabili legături de filiație și de interferență, în aceeași măsură se acordă atenție influențelor străine — bizantine, orientale, sud-slave, athonite și chiar occidentale — ce inter-

vin de-a lungul secolelor. Pe această structură dialectică se conturează evoluția stilului și se realizează o implicită situare în timp și spațiu a picturii ruse de tradiție bizantină în raport cu pictura bizantină și postbizantină. Poate o anumită notă de pledoarie «*pro domo*», în privința atribuirii meșterilor ruși a unor picturi pe care alți istorici de artă le-au socotit opere bizantine, se face simțită de-a lungul întregii lucrări, dar trebuie să recunoaștem că în majoritatea cazurilor argumentele invocate de autor sînt convingătoare.

Situînd epoca de înflorire și apogeu a picturii ruse în secolele XI—XIV, adică atunci cînd profunzimea concepției artistice corespunde deplin realizării plastice, V. Lazarev remarcă faptul, numai aparent paradoxal, că tocmai în acest interval ea nu exercită vreo influență externă. Într-adevăr, abia către sfîrșitul secolului al XV-lea, atunci cînd evoluția stilului va ajunge la rafinamente de suprafață ale imaginii și la virtuozități tehnice, se va produce fenomenul de iradiere. În acest sens frescele bisericii Nașterea Fecioarei din mănăstirea Terapont (1500—1502) sînt deosebit de interesante pentru studiul picturii moldovenești din secolul al XVI-lea. Și întrucît am atins un amănunt legat de interesul nostru ca cercetători ai artei vechi românești, e poate locul să semnalăm și prezența unui meșter sud-slav, poate athonit, în echipa de pictori care decorează pe la 1380 biserica Mîntuitorului de la Kovaliovo lîngă Novgorod. Atît stilul, cît și tratarea unor teme iconografice specifice sud-vestului balcanic, pledează pentru această atribuire.

Se cuvine să nu trecem sub tăcere modul nuanțat în care V. Lazarev definește stilul și personalitatea artiștilor ce au lucrat în Rusia medievală, fie ei anonimi sau cunoscuți ca Theophan Grecul, Andrei Rubliov, Daniil Ciornii, Dionisie și fiii săi.

Fără a socoti că am epuizat problemele suscitate de lectura cărții acad. V. Lazarev, atragem în încheiere atenția asupra împrejurării că unele din monumentele din preajma Novgorodului, studiate în cuprinsul cărții, au fost distruse în cursul ultimului război. Ne referim la: Spas Neredița (fresce din 1199); biserica Arhanghelul Mihail din mănăstirea Skovorodski (fresce cca. 1360—1380); biserica Adormirii din Volotovo (fresce cca. 1380); biserica Spas Kovaliovo (fresce cca. 138); biserica Sf. Nicolae de la mănăstirea Gostinopolski (fresce cca. 1475—1480). Datorită existenței unui material fotografic documentar, aceste fresce nu sînt definitiv pierdute pentru istoricul de artă. Inserarea acestor opere în cadrul lor cronologic și stilistic firește reprezintă încă un serviciu adus celui ce dorește să aibă o imagine cuprinzătoare asupra picturii medievale ruse.

CARMEN DUMITRESCU

Mittelalterliche Funde aus einem Brunnen von Buda, Publicationes Instituti Archaeologici Academiae Scientiarum Hungaricae, Studia Archaeologica, IV, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1966, 91 S., 77 Abb.

Un cunoscător al problemelor de cultură materială, artă și civilizație medievală, cercetător cu o îndelungată și rodnică activitate în acest domeniu, autor a numeroase studii de valoare pentru cunoașterea evului mediu central-european, Imre Holl are privilegiul de a publica în lucrarea de care ne ocupăm o descoperire arheologică de interes cu totul special, ce permite o privire cuprinzătoare asupra vieții orășenești din capitala regatului maghiar în secolele XIII—XIV. Descoperirea a fost făcută în fântâna din pivnița unei case vechi situată în apropierea palatului regal din cetatea Budei și se compune din ceramică, sticlă, piese din metal, obiecte din lemn și din os, material osteologic și semințe de plante, datînd din perioada ce se întinde de la mijlocul secolului al XIII-lea pînă la sfîrșitul secolului al XIV-lea. Condițiile de conservare deosebit de favorabile de pe fundul fîntînii, datorate izolării pieselor de acțiunea agenților atmosferici, au făcut ca obiecte din lemn sau piele, ce lipsesc de obicei din inventarele descoperirilor arheologice, să ajungă în stare bună pînă la noi. După părerea autorului, toate materialele strînse în decursul a circa 150 de ani într-un alt loc, într-o încăpere a pivniței sau în curtea casei, au ajuns în fîntînă într-o singură etapă, la sfîrșitul veacului al XIV-lea, cînd fîntîna a fost temporar abandonată. Această observație obligă pe autor la datarea pieselor cu ajutorul analogiilor și a analizei tipologice, stratificarea lor în mîlul de pe fundul fîntînii fiind fără semnificație.

Marele număr al pieselor de ceramică, vase întregi sau fragmente, descoperite în fîntînă, fără a aduce, prin formă, decor sau tehnică de execuție, elemente noi asupra ceramicii orășenești din centrele regatului maghiar din secolele XIII—XIV, găsindu-și analogii în descoperirile în palatele regale, oferă totuși autorului posibilitatea de a ajunge la unele concluzii cu caracter istoric mai cuprinzător. Astfel, raportul dintre ceramica locală și aceea de import, reprezentînd 62% față de 38%, pune în evidență ponderea deosebită a mărfurilor de import într-o perioadă relativ timpurie și într-un domeniu atît de comun cum este acela al ceramicii de uz casnic. Ceramica de import pare a proveni în cea mai mare parte din centrele austriece, numeroase piese smălțuite constituind o nouă dovadă pentru folosirea smălțului verde, întins direct pe corpul vasului, fără angobă, încă din secolul al XIII-lea în atelierele olarilor din Viena și din alte regiuni central-europene și, ceea ce este mai important, pentru prezența acestor produse în mediul orășenesc din regatul maghiar.

Descoperirea este de natură să atragă din nou atenția asupra posibilității ca unele piese de ceramică smălțuită transilvăneană, datate de obicei

destul de tîrziu, spre sfîrșitul veacului al XV-lea, să fie mai timpurii. Ele au apărut de altfel recent în complexe arheologice din nordul Transilvaniei ce pot fi datate în veacul al XIV-lea. Nu este vorba, bineînțeles, de ceramică decorativă sau de cahle, ci doar de ceramică de lux. Pe de altă parte, ceramică smălțuită din secolele X—XI, de tradiție bizantină, a apărut tot recent în cadrul unor cercetări arheologice din Transilvania, încă inedite.

Printre piesele de ceramică descoperite pe fundul fîntînii se află două fragmente de castronașe tronconice, cu buza bine profilată și fața ei superioară teșită oblic spre interior (p. 26, fig. 28). Autorul înclină pentru interpretarea lor drept cahle, considerîndu-le o dovadă în plus a prezenței sobelor de ceramică în casele orășenilor înstăriți din Buda în secolul al XIV-lea. Vase asemănătoare ca dimensiuni și formă au apărut în Maramureș, la Cuhea, în locuința din reședința fortificată a Bogdăneștilor, datate în prima jumătate a secolului al XIV-lea (vezi Radu Popa — Mircea Zdroba, *Șantierul arheologic de la Cuhea. Un centru voievodal din veacul al XIV-lea*, Baia Mare, 1966, p. 31, fig. 21, nr. 44—49). Deoarece la Cuhea este puțin probabilă folosirea unei sobe de ceramică în prima jumătate a secolului al XIV-lea și datorită faptului că o parte a acestor vase aveau pe buză o bandă subțire de smălț verde, se pare că aceste « cahle » reprezintă de fapt pahare din ceramică de un tip încă mai puțin cunoscut, produse cel puțin de la începutul secolului al XIV-lea în anumite ateliere de olari mai evoluate.

Fragmentele de sticlă publicate de I. Holl, provenind în cea mai mare parte de la pahare cu pereții foarte subțiri, prezintă interes pentru lămurirea unei probleme încă destul de puțin cunoscute, aceea a începuturilor atelierelor de sticlărie de lux din Europa centrală. Datările actuale sînt încă destul de largi, variînd între secolele al XII-lea și al XV-lea. Pentru secolele XII—XIII este probabil ca sticlăria importată din centrele bizantine sau de tradiție bizantină să fi reprezentat aproape totalitatea vaselor de acest fel folosite la curțile și în orașele din această parte a Europei. În schimb, începînd cu secolul al XIV-lea, după cum remarcă Imre Holl, pe marginea pieselor descoperite, se pare că atelierele germane și central-europene ajunseră să producă asemenea obiecte în cantități și cu calități remarcabile. Descoperirile făcute în ultima vreme în Transilvania confirmă punctul de vedere al autorului.

O cană de cositor, cu gît înalt și capac, decorat cu o figurină zoomorfa, datînd dintr-al treilea sfert al veacului al XIV-lea, se detașează dintre piesele din metal descoperite în acest complex. Refolosirea cositorului din cîmile uzate, pentru confecționarea de obiecte noi, a făcut ca asemenea piese să nu se păstreze decît din timpuri mai recente. Autorul face interesante comparații, bazate pe formă și decor, între cana descoperită și reprezentările similare din manuscrisele ilustrate ale vremii, în timp ce crinul angevin marcat pe fundul piesei îi permite datarea și atribuirea ei unui atelier local.

Numeroasele piese lucrate din lemn — linguri, farfurii, străchini, castroane, căni — prezintă un

interes special datorită rarității descoperirilor de acest gen în săpăturile arheologice, ca și prin faptul că, așa după cum subliniază Imre Holl, tocmai ele, alături de ceramică, reprezintă « monumentele simple și ieftine ale vieții zilnice ». Numeroasele mențiuni documentare privind strungarii în lemn (*tornatores*) și alți meșteșugari din branșe înrudite sînt ilustrate de obicei doar prin puținele documente iconografice, nici acelea deplin valorificate. Materialul concret de care dispune prin această descoperire autorul îi permite o analiză cuprinzătoare a știrilor scrise și a documentelor iconografice, de natură să sublinieze rolul important pe care l-au avut vasele de lemn în viața obișnuită a feodalilor și a orășenilor în evul mediu. Cu toată raritatea descoperirilor de acest gen, este de presupus că și datorită lor va fi posibilă mai buna cunoaștere a originilor comune ale culturii materiale orășenești și ale celei sătești medievale, ca și a legăturilor dintre aceste culturi în decursul evoluției lor distincte dar nu lipsite de numeroase întrepă-

trunderi și influențe. Materialele publicate de Imre Holl oferă sugestii și dovezi în acest sens.

Lucrarea ce face obiectul acestor rînduri ni se pare a constitui un exemplu fericit de valorificare complexă a unei descoperiri arheologice, ce prezintă în realitate numeroase implicații de istoria artei. Preocupările anterioare, din acest ultim domeniu, ale autorului, îi permit ca alături de publicarea riguroasă și oarecum aridă a materialelor să scoată în relief trăsăturile și calitățile lor artistice, făcînd legăturile necesare cu operele de artă plastică contemporană și realizînd astfel un cuprinzător tablou a ceea ce se denumște, cu un termen mai general, civilizație medievală.

În încheiere, trebuie să subliniem condițiile grafice impecabile ale lucrării, ca și numeroasele ilustrații de înaltă calitate ce însoțesc textul. Prelucrarea sistematică și riguroasă a materialelor ca și ilustrațiile respective conferă lucrării lui Imre Holl și valoarea unui foarte util instrument de lucru.

RADU POPA

ERWIN PANOFSKY

Istoria artei a pierdut anul acesta pe unul din marii săi maestri: Erwin Panofsky, decedat la Princeton la 15 martie 1968. Dincolo de considerabila contribuție a operei sale, personalitatea lui Erwin Panofsky va rămâne reprezentativă pentru un moment important din istoria disciplinei umaniste căreia i s-a dedicat cu exemplară devoțiune. Născut la Hannover la 30 martie 1892, a studiat istoria artei întâi la Berlin cu Adolph Goldschmidt, apoi la Freiburg im Breisgau cu Wilhelm Vöge, reprezentanți eminenți ai acelei severe « Gründlichkeit » germane, adevărați creatori de școală, cărora ilustrul lor elev avea să le închine mișcătoare pagini de rememorare. Privatdozent de la 1921 la 1926 și apoi profesor de istoria artei între 1926–1933 la Universitatea din Hamburg, e în acest timp unul din membrii cercului de studii întemeiat de Aby Warburg, ilustrând prin câteva lucrări fundamentale de iconografie (unele în colaborare cu Fritz Saxl) noua metodă de interpretare a fenomenului artistic ca expresie integrală a culturii unei epoci. Ca invitat ține între 1931–1935 prelegeri la Universitățile din New York și Princeton, din 1935 fiind numit profesor la *Institute for advanced Study* din Princeton, al cărui director va deveni: institut care-și datorește reputația, după propriile cuvinte ale lui Panofsky, faptului că membrii săi pot desfășura « openly » activitatea de cercetare, iar pe cea profesorală « surreptitiously », în timp ce invers se petrece cu celelalte instituții de învățământ superior. Primele sale contribuții istorice Panofsky le-a consacrat lui Dürer (*Dürers Kunsttheorie*, Berlin 1915; *Dürers Stellung zur Antike*, Augsburg 1922; *Dürers Melencolia I*, Leipzig 1923), artist care a rămas în centrul preocupărilor sale, ce vor duce la monumentală monografie din 1943 (cu două noi ediții). O altă lucrare fundamentală în două volume era consacrată în 1924 sculpturii germane din secolele XI–XIII. Întîlnirii cu filozofia neokantianului Ernst Cassirer îi inspiră în 1924 un important studiu de istoria esteticii, *Idea* (nouă ediție revăzută din 1961), care pune pentru prima oară în valoare neglijată evoluție estetică a ideii platonice de frumos, urmărind prin acută analiză a unor texte din Renaștere, metamorfoza semnificativă a *Ideii* în conceptul clasic de *Ideal*: cercetare erudită, bogată în sugestii, a cărei importanță pentru istoria concepțiilor artistice o semnală fără întârziere Benedetto Croce în articolul *Aesthetics* din *Enciclopedia Britanică*. Dar hotărîtoare avea să fie pentru orientarea teoretică ulterioară a studiilor lui Panofsky apariția cărții lui Cassirer, *Philosophie der Symbolischen Formen*, pe baza căreia putea să definească

metoda « iconologică », în opoziție cu cea « iconografică », drept descoperire și interpretare a acelor valori « simbolice » ale operei de artă, exprimate atât de conținutul cât și de forma sa. Idee care, exemplar ilustrată în studii particulare, va influența metoda de interpretare a operelor prin folosirea analizei istorice, simbolice, a motivului iconografic și nu a celei pur descriptive. Formulată în primă formă în 1932 în *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*, teoria « iconologică » a lui Panofsky avea să fie dezvoltată și expusă în formă definitivă în introducerea la culegerea sa de studii asupra artei Renașterii: *Studies in Iconology*, apărută la New York în 1939. Familiaritatea cu latina medievală și a Renașterii, cunoașterea desăvârșită a textelor din această perioadă, o erudiție neegalată, i-au permis lui Panofsky nu numai amplitudinea excepțională a studiilor sale, dar și acea uimitor de pătrunzătoare descifrare a celor mai oculte semnificații, capabilă să arunce, prin revelarea unor nexuri istorice de mare rezonanță, lumină nouă asupra creației unui artist, a unei perioade, a unui stil. În acest spirit de interpretare a artei ca limbaj simbolic, Panofsky realiza două studii deschizătoare de noi orizonturi: în 1921, *Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung* și, mai ales, în 1924–1925, *Die Perspektive als symbolische Form*, care, concepând perspectiva nu din punctul de vedere al progresului în reprezentarea figurativă, ci ca o creație simbolică, expresie a concepției despre lume a unei anumite perioade istorice, și urmărind în acest sens evoluția ei din evul mediu pînă la arta abstractă, avea să inspire un număr impresionant de studii asupra perspectivei artistice, precum și cercetările moderne de sociologia artei, de genul celor, recente, ale unui Francastel.

Formării și evoluției unui stil pictural, fundamental pentru evoluția artei europene, analizat în toate implicațiile sale artistice și culturale, Panofsky consacră cele două volume *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, iar ultima sa lucrare o închina evoluției sculpturii funerare de la egipteni pînă la Bernini, ca expresie a meditației umane în fața morții. (Au rămas de asemenea în manuscris, rod al ultimilor săi ani, fragmente dintr-un amplu studiu pe care intenționa să-l consacre lui Tițian, pictorul seninătății vitale a senectuții.) În 1940 publica un studiu cu noi puncte de vedere asupra teoriei de artă a lui Leonardo da Vinci. Capitale vor rămîne de asemenea, prin complexitatea lor, pentru interpretarea goticului trei studii ale sale: *The first Page of Giorgio Vasari's Libro. A Study on the Gothic Style in the Judgment of the Italian Renaissance*; *Abbot Suger of Saint-Denis* și *Gothic Architecture and Scholasticism*. Drept modele de interpretare a unor opere de artă, revelînd intimul și complexul lor sens, vor fi amintite totdeauna cele pe care Panofsky le-a consacrat unor opere de Van Eyck (*Arnolfini*), Dürer (*Melencolia*), Rembrandt (*Danae*) sau Poussin (*Et in Arcadia Ego*).

Preocupat încă din tinerețe de fundamentarea teoretică a istoriei artei, Panofsky aducea cea mai solidă contribuție la interpretarea conceptului de *Kunstwollen* al lui Alois Riegl (*Der Begriff des Kunstwollens*, 1920), precum și la stabilirea conceptului de stil, insistînd asupra importanței conținutului în cîteva studii critice suscitade de principiile lui Wölfflin (*Das Problem des Stils in der bildenden Kunst*, 1915 și *Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie*, 1921)¹, concepția sa definitivă asupra istoriei artei sintetizînd-o în 1940 în *The History of Art as a Humanistic Discipline*, ce avea să devină introducerea la culegerea de studii semnificative pentru metoda sa, pe care o publica în 1955 sub titlul *Meaning in the Visual Arts*. În concepția expusă de Panofsky istoria artei afla poate realizarea cea mai armonioasă a gîndirii unei vechi tradiții de istorici, erudiți și connoisseur-i, mergînd de la Burckhardt la Wölfflin, de la Morelli la Berenson și Friedländer, de la Riegl la Dvorák, la Warburg și Schlosser: este vorba de « recrearea estetică » a acelor produse ale omului cunoscute sub numele de obiecte de artă, recreare efectuată printr-un dublu și continuu interferat proces de interpretare estetică și istorică. O mișcare în spi-

¹ Aceste studii, împreună cu cele despre perspectivă și proporții, au fost culese în 1961, în traducere italiană, sub titlul *La Prospettiva simbolica e altri scritti* și apoi în germană,

Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin, Verlag Bruno Hessling.

rală (cum observa André Chastel), care este cea proprie cunoașterii umane, conduce neîntrerupt de la intuiția connoisseur-ului la obiectivitatea istoricului și viceversa.

Studiul iconologic la Panofsky nu a rămas niciodată la erudiția pură, ducând totdeauna mai departe. El a contribuit, cu un simț unic al construcției, la acea transformare a haosului cunoștințelor umane în « a cosmos of culture », operație pe care o considera gloria științelor umaniste. În același timp, în studiile sale personalitatea creatorului, în toată complexitatea ei dialectică, umană, nu e deloc sacrificată cum se întâmplă adesea în analizele formale ale unui Wölfflin, căci Panofsky simțea în grad înalt acea « Süssigkeit des Individuellen », pe care o elogia maestrul său Vöge: exemple grăitoare în acest sens, viile portrete ale unor Dürer, Michel-Angelo, și mai ales cel al abatelui Suger. În omagiul pe care i-l aducea la moarte (*Le Monde*, 21 mars 1968), André Chastel vedea pe bună dreptate în realizarea personalității lui Panofsky și în influența fecundă pe care a exercitat-o (reflectată și în cele 40 de eseuri reunite de Millard Meiss, urmașul său la conducerea Institutului din Princeton, în volumul omagial *De artibus opuscula* din 1961) rezultatul confluenței dintre tradiția universitară germană și energica expansiune a erudiției americane, al cărui dinamism fecund pentru studiile de istoria artei Panofsky însuși, așa cum a arătat în ale sale *Impressions of a Transplanted European*, îl sesiza printre cei dintii. Și poate ca simbol înalt al acestei fericite sinteze, moment important în evoluția disciplinei istoriei artei, trebuie salutată memoria personalității excepționale a lui Erwin Panofsky. Omagiul pe care i-l putem aduce la moartea sa constă în primul rînd în exprimarea dorinței de a avea cît mai curînd traduse și în limba română, într-o cultură care prin Tudor Vianu și Lucian Blaga nu se poate considera străină explorărilor filozofice ale lui Panofsky, cîteva din cărțile sale ce nu vor întîrzia desigur să-și dovedească benefica înrîurire, implicată poate și acum în unele studii din revista Institutului nostru.

THEODOR ENESCU

Expoziția retrospectivă
HÎRLESCU DIMITRIE (1872—1923)
iulie — august 1967
Muzeul de artă Dobrogea, Constanța

Expoziția retrospectivă
SÂRBU GHEORGHE (1883—1955)
septembrie 1967
Muzeul de artă Dobrogea, Constanța

EXPOZIȚII DE ARTĂ PLASTICĂ ORGANIZATE CU
PRILEJUL COLOCVIULUI BRÂNCUȘI:

MUZEUL DE ARTĂ AL REPUBLICII SOCIALISTE
ROMÂNIA
str. Știrbei Vodă nr. 1, București
13—31 octombrie 1967

Expoziția de sculptură
BRÂNCUȘI CONSTANTIN
EXPOZIȚIA DE PICTURĂ ȘI SCULPTURĂ CONTEM-
PORANĂ

SALA DALLES
Bd. N. Bălcescu nr. 18, București
5—24 octombrie 1967
Expoziția de sculptură
CHENDE VALER, IACOBI PETER, ILIESCU-CĂLINEȘTI
GH., SĂBIESCU SPIRU
Expoziția de colaj și desen
BIȚAN ION
Expoziția de grafică
BRĂTESCU GETA
Expoziția de pictură și grafică
COJAN AUREL
Expoziția de grafică
GĂNESCU BENEDICT
Expoziția de pictură
MAITEC SULTANA
Expoziția de pictură
PACEA ION
Expoziția de sculptură
RADU SILVIA

SĂLILE DE EXPOZIȚII ALE ATENEULUI ROMÂN
str. Franklin nr. 1, București
10—25 octombrie 1967

Expoziția de pictură
BĂLĂCESCU-DEMETRIADE LUCIA, BOGDAN CATUL,
ELEUTHERIADE MICAELA, GÎSCĂ EUGEN, MUS-
CELEANU ION, STERIAN MARGARETA

SALA ONEȘTI
Bd. N. Bălcescu nr. 23, București
Expoziția retrospectivă de sculptură
PETRAȘCU MILIȚA
1—15 octombrie 1967
Expoziția de pictură
ȘARAGA-MAXY MIMI
19 octombrie — 8 noiembrie 1967

SALA MAGHERU
Bd. Magheru nr. 20, București
1—21 octombrie 1967
Expoziția de pictură
GRIGORESCU VINCENTIU

SALA VICTORIEI
Calea Victoriei nr. 132, București
3—26 octombrie 1967
Expoziția de grafică
GRIGORESCU OCTAV

SALA KALINDERU
str. dr. Sion nr. 3, București
10—31 octombrie 1967
Expoziția de pictură
BĂNULESCU D., BENEADRIAN, BERNEA HORIA,
CIUBOTARU FLORIN, GABREA S., GHERASIM MA-
RIN, IACOB CAROLINA, MAVRODIN H., RIBARIU
PAULA, STENDHL ION

Expoziția de pasteluri
PODEA BIANCA
octombrie 1967
Sala « Arta », Piața 23 August, nr. 10, Brașov

Expoziția de pictură
PODOLEANU ADRIAN
octombrie 1967
Sala Victoria, Piața Unirii, Iași

Expoziția de gravuri, desene, acuarele
BAILLAYRE TANIA
octombrie — noiembrie 1967
Sala Galeriilor de artă ale Fondului Plastic, Calea Victoriei
nr. 132, București

Expoziția de pictură
CRĂCIUN EUGEN
octombrie — noiembrie 1967
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic, Bd. Magheru
nr. 20, București

Expoziția de pictură
CUMPĂȚĂ ALEXANDRU
octombrie — noiembrie 1967
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic, Bd. Magheru
nr. 20, București

Expoziția de pictură
BLENDEA CONSTANTIN
noiembrie 1967
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic, Bd. N. Bălcescu nr. 23, București.

Expoziția retrospectivă « 40 ani de activitate artistică »
IORDACHE DEM.
noiembrie 1967
Sălile Ateneului Român, str. Franklin nr. 1, București.

Expoziția de pictură
PETRAGLU-NICULESCU ELENA
noiembrie 1967
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic, Calea Victoriei
nr. 132, București.

Expoziția de sculptură
PREDESCU VLADIMIR
noiembrie 1967
Sala Kalinderu, str. dr. Sion nr. 2, București.

Expoziția de pictură
MERMEZE SEVER
noiembrie — decembrie 1967
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic, Bd. Magheru
nr. 20, București.

EXPOZIȚIA REGIONALĂ DE ARTE PLASTICE
decembrie 1967
Sala « Arta », Piața 23 August nr. 10, Brașov.

EXPOZIȚIA REGIONALĂ DE ARTE PLASTICE
decembrie 1967
Muzeul de artă, Constanța.

EXPOZIȚIA INTERREGIONALĂ DE ARTE PLASTICE
CENACLUL U.A.P. CRAIOVA ȘI
CENACLUL U.A.P. PETROȘANI
decembrie 1967
Muzeul de artă, Craiova

EXPOZIȚIA REGIONALĂ DE ARTE PLASTICE
decembrie 1967
Muzeul de artă, Galați.

EXPOZIȚIA INTERREGIONALĂ DE PICTURĂ, SCULPTURĂ, GRAFICĂ
decembrie 1967
Sala « Victoria », Piața Unirii, Iași.

EXPOZIȚIA REGIONALĂ DE ARTE PLASTICE
decembrie 1967
Muzeul regional Crișana, Oradea.

EXPOZIȚIA REGIONALĂ DE ARTE PLASTICE
decembrie 1967
Muzeul regional, Timișoara.

EXPOZIȚIA REGIONALĂ DE ARTE PLASTICE
decembrie 1967
Muzeul de artă, Tîrgu-Mureș.

Expoziția de pictură
TEBEICA-POGORELTZ OLIMPIA
decembrie 1967
Holul Aulei Bibliotecii centrale universitare, Calea Victoriei nr. 88, București.

Expoziția de pictură
ARDELEANU ILIE
decembrie 1967 — ianuarie 1968
Holul Aulei Bibliotecii centrale universitare, Calea Victoriei nr. 88, București.

Expoziția de grafică
COSMESCU LUCIA
decembrie 1967 — ianuarie 1968
Sălile Galeriilor de artă ale Fondului plastic, Bd. Magheru
nr. 20, București.

Expoziția retrospectivă « Sub semnul mitului »
OLINESCU MARCEL
decembrie 1967
Galeriile de artă ale Fondului plastic, Bd. N. Bălcescu nr. 23, București.

Expoziția retrospectivă comemorativă
ACONTZ NUTZI (1894—1957)
24 decembrie 1967 — ianuarie 1968
Muzeul regional, Iași.

Expoziția de pictură și grafică
RUSU ȘERBAN
decembrie 1967 — ianuarie 1968
Holul Aulei Bibliotecii centrale universitare, Calea Victoriei nr. 88, București.

Expoziția de ceramică
VAIDA MARIA
decembrie 1967 — 7 ianuarie 1968
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic, Calea Victoriei, nr. 132, București.

**EXPOZIȚIA DE PICTURĂ ȘI GRAFICĂ A CENACLU-
LUI « ION ANDREESCU »**

ianuarie 1968

Clubul Sindicatelor de învățămînt, București.

Expoziția de pictură

BERNEA HORIA și NEAGU PAUL

sculptură

ȚUCULESCU ADINA

ianuarie 1968

Casa de cultură a tineretului din Sectorul I, București.

Expoziția de gravură

BIȚAN ION

și sculptură

IACOBI PETER

ianuarie 1968

Foaierul Teatrului mic, București.

Expoziția de pictură

OLOS MIHAI

ianuarie 1968

Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic, Bd. Magheru
nr. 20, București.

Expoziția de pictură

PORA AMELIA

ianuarie 1968

Galeriile de artă ale Fondului plastic, Calea Victoriei nr.
132, București.

Expoziția de ceramică

BADEA COSTEL

27 ianuarie — 15 februarie 1968

Galeriile de artă ale Fondului plastic, Bd. Magheru nr.
20, București.

Expoziția de tapiserie

BALOTĂ ILEANA

ianuarie — februarie 1968

Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic, Bd. Magheru
nr. 20, București.

Expoziția retrospectivă de pictură

GRIGORESCU LUCIAN

ianuarie — februarie 1968

Muzeul de artă al Republicii, str. Știrbei-Vodă nr. 1,
București.

Expoziția de pictură

**NĂPĂRUȘ-GRIGORESCU GEORGETA, VIȘAN OCTA-
VIAN, PĂTULEA-DRĂGUȚ GABRIELA, GRIGORE ION**

sculptură

ILIESCU-CĂLINEȘTI GH.

ianuarie — februarie 1968

Casa Ziariștilor, Calea Victoriei nr. 163, București.

Expoziția retrospectivă

IOSIF R.

ianuarie — februarie 1968

Sălile Ateneului Român, str. Franklin nr. 1, București.

Expoziția de pictură

PALLADY THEODOR

ianuarie — februarie 1968

Muzeul de artă, Galați.

Expoziția de pictură

VASILIU-CHINTILĂ SIMONA

ianuarie — februarie 1968

Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic, Bd. N. Bălcescu
nr. 23, București.

Expoziția de pictură

IACOB CAROLINA

februarie 1968

Galeriile de artă ale Fondului plastic, Calea Victoriei nr.
132, București.

Expoziția de pictură

MACRI MARIANA

februarie 1968

Holul Teatrului de comedie, București.

Expoziția de metal

MACRI MIHAI

februarie 1968

Holul Teatrului de comedie, București.

Expoziția retrospectivă

PHOEBUS ALEXANDRU

februarie 1968

Muzeul din Oradea.

Expoziția de pictură

POPESCU NEGRENI

februarie 1968

Palatul Culturii, Sinaia.

Expoziția de pictură

TEODOR DAN

februarie 1968

Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic, Calea Victo-
riei nr. 132, București.

EXPOZIȚIA DE TAPISERIE 68

31 ianuarie — 20 martie 1968

Sala Dalles, București.

Expoziția de pictură

DEMETRESCU CAMILIAN

februarie — martie 1968

Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic, Bd. N. Bălcescu
nr. 23, București

Expoziția de pictură și grafică

ISBĂȘESCU TAMARA

februarie — martie 1968

Galeriile de artă ale Fondului plastic, Calea Victoriei nr.
132, București.

Expoziția de pictură

RĂDULESCU IOANA

februarie — martie 1968

Holul sălii Dalles, București.

EXPOZIȚIA CENACLULUI TINERETULUI U.A.P.
BUCUREȘTI.

PICTURĂ, SCULPTURĂ , GRAFICĂ

martie 1968

Sala Dalles, București.

Expoziția de grafică

BĂNULESCU ION, BARDOCZ LUDOVIC, BERNEA
HORIA, CIUBOTARU FLORIN, DONCA ION, DUMI-
TRESCU MIRCEA, FĂCĂIANU VINTILĂ, GABRIELA
ȘERBAN, STRÎMBU DAN

martie 1968

Sala Kalinderu, str. dr. Sion nr. 2, București.

Expoziția retrospectivă de pictură-desen

ACONTZ NUTZI

martie 1968

Muzeul de artă al Republicii, str. Știrbei-Vodă nr. 1, Bucu-
rești.

Expoziția de pictură

IONESCU SIN

martie 1968

Galeriile de artă ale Fondului plastic, Bd. Magheru nr.
20, București.

Expoziția retrospectivă de pictură

IOSIF R.

martie 1968

Palatul Culturii, Piatra Neamț.

Expoziția de pictură

SIMĂ PAUL

martie 1968

Muzeul de artă, Cluj.

Expoziția de acuarelă

BALOGH LAJOS

martie — aprilie 1968

Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic, Bd. Magheru
nr. 20, București.

Expoziția de desen, pictură și sculptură

BRĂDEAN TRAIAN

17 martie — 15 aprilie 1968

Sala Galeriilor de artă, str. Mihai-Vodă nr. 2, București.

Expoziția de desen umoristic

NEGREA DIMITRIE

19 martie — 17 aprilie 1968

Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic, Bd. Magheru
nr. 20, București.

Expoziția de pictură

PREDESCU MARIN

19 martie — 14 aprilie 1968

Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic, Calea Victo-
riei nr. 132, București.

Expoziția de pictură

CALAFETEANU CONSTANTIN

aprilie 1968

Holul Aulei Bibliotecii centrale universitare, Calea Victo-
riei nr. 88, București.

Expoziția de pictură-desen

HOEFlich VALENTIN

3 aprilie — 17 aprilie 1968

Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic, Bd. N. Bălcescu
nr. 23, București.

Expoziția — proiecte de artă cinetică

ROMAN COTOȘMAN

aprilie 1968

Casa Ziariștilor, Calea Victoriei nr. 163, București.

EXPOZIȚIA DE ARTĂ DECORATIVĂ A STUDENȚI-
LOR DE LA INSTITUTUL DE ARTE PLASTICE «N.
GRIGORESCU»

aprilie — mai 1968

Sala Kalinderu, str. dr. Sion nr. 2, București.

SALONUL REPUBLICAN DE DESEN ȘI GRAVURĂ

aprilie — mai 1968

Muzeul de artă al Republicii, str. Știrbei-Vodă nr. 1,
București.

Expoziția de pictură

IONESCU VLAICU

14 aprilie — 4 mai 1968

Holul Aulei Bibliotecii centrale universitare, Calea Vic-
toriei nr. 88, București.

Expoziția măști și portrete

SILVAN

14 aprilie — 6 mai 1968

Galeriile de artă ale Fondului plastic, Calea Victoriei nr.
132, București.

Expoziția de pictură

BĂRBULESCU MERMEZE GETA

18 aprilie — 6 mai 1968

Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic, Bd. Magheru
nr. 20, București.

Expoziția de pictură.

CHELARU-UȚĂ ELENA

18 aprilie — 6 mai 1968

Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic, Bd. Magheru
nr. 20, București

EXPOZIȚIA RETROSPECTIVĂ (1963—1968)

pictură și sculptură: sala Dalles

grafică: Muzeul de artă al Republicii

scenografie și pictură murală (fotografii): sălile Ateneului
Român

aprilie — mai 1968

București.

Expoziția de tapiserie

CRIȘAN CONSTANȚA

aprilie — mai 1968

Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic, Bd. N. Bălcescu
nr. 23, București.

Expoziția de sculptură
LAURENȚIU MIHAIL

aprilie — mai 1968

Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic, Bd. N. Bălcescu
nr. 23, București.

Expoziția de pictură și acuarelă

MURARIU ION

aprilie — mai 1968

Sala Galeriilor de artă, str. Mihai-Vodă nr. 20, București.

Expoziția colectivă

COTOȘMAN, FLONDOR, MOLNAR, SAYLER

mai 1968

Sala Kalinderu, str. dr. Sion nr. 2, București.

Expoziția de pictură

BELICINCU-HEINRICH AURELIA

mai 1968

Sala Galeriilor de artă, str. Mihai-Vodă nr. 2, București.

Expoziția de sculptură

BOȘTINĂ VALENTINA

mai 1968

Casa Ziariștilor, Calea Victoriei nr. 163, București.

Expoziția de desene

KAZAR VASILE

mai 1968

Sala Dalles, Bd. N. Bălcescu nr. 18, București.

Expoziția de pictură

ZAREA L.

mai 1968

Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic, Calea Victoriei
nr. 132, București.

Expoziția de sculptură

CODREANU IRINA

mai — iunie 1968

Sala Dalles, Bd. N. Bălcescu nr. 18, București.

INDEX ALFABETIC

	Nr.	Pag.
VIORICA ANDREESCU, Însemnări despre o pictoriță călătoare : Elena Popea (1879—1941)	1	51
VASILE DRĂGUȚ, Contribuții privind arhitectura goticului timpuriu în Transilvania	1	41
FLORENTINA DUMITRESCU, Observații asupra stilului brîncovenesc. Decorația iconostasului	1	25
THEODOR ENESCU, Anii de formație ai lui Luchian. II. Paris : 1891—1893 (I)	2	137
CONSTANTIN JOJA și PAUL PETRESCU, Arhitectura urbană românească din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea. Craiova.....	1	69
MARINA MARINESCU și ROSWITH CAPESIUS, Contribuții la cunoașterea evoluției scoarței oltenești	2	187
Acad. G. OPRESCU, Douăzeci și cinci de ani de la moartea lui Frederic Storck	2	135
AMELIA PAVEL, Observații pe margine <i>Esteticii</i> lui Tudor Vianu....	2	159
PAUL PETRESCU, Monumente de arhitectură rurală din nord-estul Munteniei	2	175
MIRCEA POPESCU, 1848 și artele plastice	2	129
SORIN ULEA, Autorul ansamblului de pictură de la Rîșca	2	165
TEODORA VOINESCU, Observații asupra stilului brîncovenesc. Portalul..	1	3

MATERIALE

ION CHELCEA, Prelucrarea artistică a pietrei în satul Scheia din județul Iași	2	243
GEORGE P. NEDELCU, Date noi despre Nicolae Polcovnicul Zugravul....	2	221
CORNELIA PILLAT, Locul bisericii din Roata-Cătunu în istoria artei Țării Românești	2	197
GEORGETA STOICA, Centre specializate în confecționarea mobilierului în Oltenia	2	233
RĂZVAN THEODORESCU, Un monument uitat din Muntenia medievală: Cătălușul	2	213

NOTE ȘI DOCUMENTE

RADU CREȚEANU, O biserică cu turle endecagonale în Vilcea.....	2	249
CARMEN DUMITRESCU, Dimitrie Tronescu (1843—1906)	1	97

CARMEN GHICA,	Vel logofătul Ioan Tăutu, cea mai veche miniatură a unui dregător	1	114
PIA IONESCU,	Un desen de Vincent van Gogh în colecția de artă comparată a Muzeului Slătineanu	1	111
FLAMINIU MÎRȚU,	Un pictor cîmpulungean puțin cunoscut din a doua jumătate a secolului al XIX-lea: Iacovache Con- stantinescu	1	105
EMILIA PAVEL,	Despre cingătorile bărbătești și femeiești din zona centrală a podișului Moldovei	1	113
NICOLAE STOICESCU,	Cum se construiau bisericile în Țara Românească și în Moldova în secolul al XVIII-lea — prima jumătate a secolului al XIX-lea	1	79
VIRGIL TEODORESCU,	Artur Verona. Contribuții documentare	2	250
OLIVER VELESCU,	Nicolae Polcovnicu Zugravul. Pe marginea unor documente inedite	1	89
<i>Recenzii</i>		1	119
<i>Recenzii</i>		2	253
<i>Repertoriu de expoziții</i>		1	123
<i>Repertoriu de expoziții</i>		2	265

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

- N. DUNĂRE și colab., *Arta populară din Valea Jiului — regiunea Hunedoara*, 1963, 561 p. + 17 pl., 68 lei.
- GR. IONESCU, *Istoria arhitecturii în România*, vol. I, *De la orînduirea comunei primitive pînă la sfîrșitul veacului al XVI-lea*, 1963, 541 p. + 8 pl., 57 lei; vol. II, *De la sfîrșitul veacului al XVI-lea pînă la începutul celui de-al cincilea deceniu al veacului al XX-lea*, 1965, 543 p., 9 pl., 51 lei.
- FLOREA BOBU FLORESCU, *Das Siegesdenkmal von Adamklissi. Tropaeum Traiani*, 1965, 737 p., 5 pl., 75 lei. Coeditare cu Rudolf Habelt-Verlag, Bonn.
- G. SEBESTYÉN și V. SEBESTYÉN, *Arhitectura Renașterii în Transilvania*, 1963, 252 p., 31,70 lei.
- * * * Ștefan Popescu — desenator. Album întocmit de acad. G. Oprescu și Mircea Popescu. Prefață de acad. prof. G. Oprescu, 1962, 23 p. + 206 reproduceri, 60 lei.
- * * * Omagiu lui George Oprescu. Cu prilejul împlinirii a 80 de ani, 1961, 610 p. + 8 pl., 93,50 lei.
- * * * Jean Alexandru Steriadi — desenator. Album întocmit și cu o prefață de acad. prof. G. Oprescu, 1961, 31 p. + 257 reproduceri, 60 lei.
- N. STOICESCU, *Repertoriul biografic al monumentelor feudale din București*, 1961, 364 p., 35,60 lei.
- VIRGIL VĂTĂȘIANU, *Arhitectura și sculptura romanică în Panonia medievală*, 1966, 150 p., 28 lei.
- * * * *Istoria teatrului în România*, vol. I, *De la începuturi pînă la 1848*, 1965, 380 p. + 3 pl., 48 lei.
- FLOREA BOBU FLORESCU, PAUL STAHL, PAUL PETRESCU, *Arta populară din zonele Argeș și Muscel*, 1967, 278 p. + 5 pl., 40 lei.
- BARBU BREZIANU, *Tonitza*, 1967, 218 p., 32 lei.

REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII — REVISTĂ DE ISTORIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHIE
DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE — CLUJ
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE ȘI ARHEOLOGIE — IAȘI
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
— SERIA ARTĂ PLASTICĂ
— SERIA TEATRU — MUZICĂ — CINEMATOGRAFIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
STUDII CLASICE

